

# Philippe Rousseau

1816-1887



# Philippe Rousseau

‘C’était un excellent peintre...’. Zo typeerde Baudelaire de schilder Philippe Rousseau (1816-1887). Rousseau debuteerde op de Parijse Salon als landschapschilder, maar legde zich vanaf 1840 vooral toe op het schilderen van stillevens en dierstukken met een anecdotische inslag, vaak gebaseerd op de fabels van La Fontaine.

Rousseau oogstte veel succes op de Salon, hij kreeg enkele staatsopdrachten en telde naast het keizerlijke hof enkele leden van de schatrijke bankiersfamilie de Rothschild tot zijn vaste afnemers.

Voor zijn stillevens met bloemen, prunkstillevens, jachtstukken en keukenstillevens putte hij volop inspiratie uit de zeventiende-eeuwse Hollandse School en vooral uit het werk van twee achttiende-eeuwse Franse voor-gangers, Oudry en Chardin. Vanwege zijn pastiches kan Rousseau beschouwd worden als een typerend vertolker van de smaak van het Franse Second Empire. De verfijnde manier van schilderen en de aristocratische benadering van zijn ‘nederige’ thema’s verlenen zijn schilderijen daarnaast een onmiskenbaar eigen karakter.

‘C’était un excellent peintre...’. That is how Baudelaire described the painter Philippe Rousseau (1816-1887). Rousseau made his debut at the Paris Salon as a landscape painter, but as of 1840 he mainly concentrated on painting still lifes and animal pieces with an anecdotal approach, such as *Le rat qui s'est retiré du monde* based on a fable by La Fontaine.

Rousseau was very successful at the Salon, he was given several government commissions and counted several members of the wealthy Rothschild banking family among his regular clients as well as the imperial court.

For his still lifes with flowers, sumptuous still lifes, hunting and kitchen scenes, he was greatly inspired by the 17th-century Dutch School, but above all by the work of two 18th-century French predecessors, Oudry and Chardin. With his pastiches Rousseau can be regarded as a typical exponent of the taste of the French Second Empire. His refined manner of painting and the aristocratic approach to his ‘humble’ themes also give his paintings an unmistakable personal character.



*Philippe Rousseau 1816-1887*



# *Philippe Rousseau*

---

1816-1887

Ronald de Leeuw

*19th-century Masters - I*

Van Gogh Museum, Amsterdam  
Waanders Uitgevers, Zwolle

## Contents

<i>Still-life painter &amp; 'animalier'</i>	5
<i>Catalogue</i>	68
<i>Select bibliography</i>	71



*Fig. 1* Nadar  
**Philippe Rousseau**  
*photograph*  
*Paris, Bibliothèque Nationale,*  
*Cabinet des Estampes*

# Still-life painter & 'animalier'

Van de negentiende-eeuwse Franse schilders die met de naam Rousseau zijn getooid, is Philippe Rousseau (1816-1887) thans de minst bekende. In de periode tussen 1845, het moment van zijn eerste succes op de Parijse Salon, en zijn dood in 1887 was hij een geviede kunstenaar, hoewel de genres waarin hij excelleerde, het dierstuk en het stilleven, op zich niet bijzonder hoog in aanzien stonden. Hij behaalde op tentoonstellingen verschillende medailles, was prominent aanwezig op de wereldtentoonstellingen van 1855 en 1867, en werd in 1870 geridderd tot officier in het Légion d'Honneur. Hij maakte enkele malen deel uit van de prestigieuze jury van de jaarlijkse Salon en telde het hof onder zijn clientèle tijdens het Second Empire, het Tweede Keizerrijk van Napoleon III (1852-1870). Kortom, hij genoot tijdens zijn leven een reputatie, waarop zijn beide, thans zoveel beroemdere naamgenoten - de Barbizon-schilder Théodore Rousseau (1812-1867) en de klassieke naïef, de 'Douanier' Henri Rousseau (1844-1910) - de nodige tijd hebben moeten wachten. Zijn tijdgenoten zagen in Rousseau de concurrent van de succesvolle Simon Saint-Jean (1808-1860) en Blaise Desgoffe (1830-1901), die de kunstliefhebbers imponeerden met rijke bloem- en pronkstillevens. Het nageslacht oordeelde echter anders. Rousseau's plaats in de kunstgeschiedenis is thans die van een kleine meester van het realistische stilleven, waarbij hij veelal in één adem genoemd wordt met zijn kunstbroeders François Bonvin (1817-1887), Théodule Ribot (1823-1891) en Antoine Vollon (1833-1900).<sup>1</sup>

Philippe Rousseau werd geboren in Parijs als zoon van een operazanger. Philippe was eigenlijk de achternaam van zijn vader, Rousseau die van zijn moeder. Als zijn eerste leermeesters vermeldt de literatuur de schilders Antoine-Jean baron Gros (1771-1835) en Victor Bertin (1767-1842). De eerstgenoemde was onder Lodewijk XVIII de officiële portretschilder van de koning geweest en vanaf 1816 moet hij als leraar aan de Ecole des Beaux-Arts honderden leerlingen gehad hebben. Dat hij Rousseau's leermeester was dient derhalve puur formeel opgevat te worden. Hetzelfde geldt waarschijnlijk voor Bertin. Deze was op zijn beurt een leerling van Paul-Henri de Valenciennes (1750-1819), een vernieuwer van de Franse landschapschilderkunst aan het einde van de achttiende eeuw, die faam genoot vanwege zijn frisse landschapsschetsen. Bertin schilderde idyllische klassieke landschappen en runde een populair atelier, waar ook Corot enige tijd verbleef. De indruk is dat de jonge Philippe Rousseau voornamelijk autodidact is geweest en

Of the nineteenth-century French painters called Rousseau, nowadays Philippe (1816-1887) is the least familiar of all. Yet in the period between 1845, the year of his first success at the Paris Salon, and his death in 1887, he was a celebrated artist, even if the genres at which he excelled - the animal piece and the still life - were not held in particularly high regard. He won medals at various exhibitions, was conspicuous at the Expositions universelles of 1855 and 1867, and was made officer of the Légion d'Honneur in 1870. More than once he was asked to sit on the prestigious jury of the annual Salon, and the court of Napoleon III were among his impressive list of clients. In short, during his lifetime Rousseau enjoyed a reputation for which, ironically, both his namesakes - the Barbizon painter Théodore Rousseau (1812-1867) and the classical naïve painter 'Le Douanier' Henri Rousseau (1844-1910), who have since become far more famous - would have to wait. His contemporaries placed Rousseau on a par with the successful Simon Saint-Jean (1808-1860) and Blaise Desgoffe (1830-1901), who dazzled art lovers with their rich flower paintings and sumptuous still lifes. Subsequent generations thought differently, however; having been demoted to the status of a minor master of the realist still life, nowadays Rousseau is usually mentioned in the same breath with François Bonvin (1817-1887), Théodule Ribot (1823-1891) and Antoine Vollon (1833-1900).<sup>1</sup>

The son of an opera singer, Rousseau was born in Paris. Philippe was actually his father's surname, Rousseau his mother's. The literature identifies his earliest teachers as the painters Antoine-Jean baron Gros (1771-1835) and Victor Bertin (1767-1842). Having served as portraitist to the court of Louis XVIII, Gros became an instructor at the Ecole des Beaux-Arts in 1816, where we may assume that Rousseau was merely one among numerous other pupils. That Rousseau studied under Gros should therefore be understood in a purely formal sense. The same can probably be said of Bertin, the other instructor he is said to have studied with, who was noted for his idyllic classical landscapes and popular atelier, where Corot also spent some time. Bertin himself was a pupil of Paul-Henri de Valenciennes (1750-1819), an innovative figure in the field of French landscape painting whose fresh landscape sketches were highly esteemed. Whatever the qualities of these various individuals may have been, none of them appears to have exercised much influence on young Philippe. Rather, he was apparently



*Fig. 2, cat. 1 Philippe Rousseau*  
**La chaise de poste; paysage, 1841**  
oil on canvas, 102.2 x 119.4 cm  
private collection



*Fig. 3, cat. 16 Philippe Rousseau*

**A valley**

*oil on canvas, 81 x 99.4 cm*

*London, The Trustees of  
The National Gallery*

dat hij zijn ware leermeesters vond in het Louvre, waar hij veelvuldig kopieerde.

Rousseau heeft enige tijd nodig gehad voor hij als kunstenaar zijn draai had gevonden. Hij debuteerde op de Salon van 1834 met een Normandisch landschap en de volgende jaren exposeerde hij landschappen uit de buurt van Gisors, Versailles, Dampierre en Rouen. Het laatste landschap dat hij naar de Salon inzond was zijn *La chaise de poste; paysage* (Postkoets in een landschap) uit 1841 (fig. 2, cat. 1). Dat werk toont de kunstenaar geverseerd in de toenmalige landschapstraditie, waarin de onstuimigheid van de romantiek gepaard werd aan een behaaglijkheid die verraadt dat wij in het Europa van de Biedermeierperiode zijn. Hoewel Rousseau na dat jaar geen landschappen meer exposeerde, komen wij op veilingen en in zijn nalatenschap nog de nodige landschappen tegen, die hij kennelijk uit liefhebberij schilderde wanneer hij zich onspande op zijn buitenverblijf in Acquigny. Hij vond zijn motieven binnen een actieradius van Parijs tot aan de Normandische kust, zoals Pont de l'Arche bij Rouen en Honfleur. Ook treffen wij hem een enkele maal in Bretagne (Quimper, Roscoff, Vitré).

Voor de datering van deze landschappen bestaat weinig houvast. Weliswaar zijn de nodige titels bekend, maar visueel materiaal is schaars en steeds ongedateerd. Van een glooiend heuvellandschap (Een vallei, fig. 3, cat. 16) in de National Gallery in Londen, lijkt aannemelijk dat het rond 1860 is geschilderd. De landschapsopvatting is geavanceerder dan in *La chaise de poste* en sluit enigszins aan bij die van Camille Pissarro in deze periode. Ook een landschapje in het Muzeum Naradowe in Warschau toont een veel eigentijdser idioom, dan wij van Rousseau later als eclectisch stilleven- of dierschilder verwachten.<sup>2</sup> De aanwezigheid in Rousseau's privé-verzameling van twee landschapjes van de Barbizon-schilder Jules Dupré (1811-1889), lijkt een aanwijzing dat de kunstenaar niet afkerig was van de nieuwe tendensen in de toenmalige landschapschilderkunst.<sup>3</sup>

Tussen 1841 en 1845 lijkt Rousseau wat stuurlaars. Zo aanvaardde hij in 1842 een opdracht tot het kopiëren van een *Kruisiging* voor de zaal van het gerechtsgebouw (Tribunal civil) te Belley (Ain) en in 1843 zond hij twee portretten naar de Parijse Salon. Pas in 1844 exposeerde hij voor het eerst een drietal stillevens, het genre dat naast dierstukken het hart van zijn toekomstig oeuvre zal uitmaken. Het werk *Le rat de ville et le rat de champs*<sup>4</sup> (De stadsrat en de veldrat, fig. 4) dat zijn voornaamste inzending op de Salon van 1845 vormt, houdt het midden tussen een stilleven en een dierstuk. Het doek verbeeldt een fabel van Jean de La Fontaine en toont hoe op een rijk gedekte tafel vol draperieën en glimmend, overmatig geornamenteerd vaatwerk twee ratten zich te goed doen aan de uitgestalde lekkernijen, totdat zij door een bedienende gestoord worden. Naast 'gewone' stillevens is het deze typische combinatie van dierstuk, anekdotisch genre en stilleven, waarmee Rousseau zich een eigen plaats in de

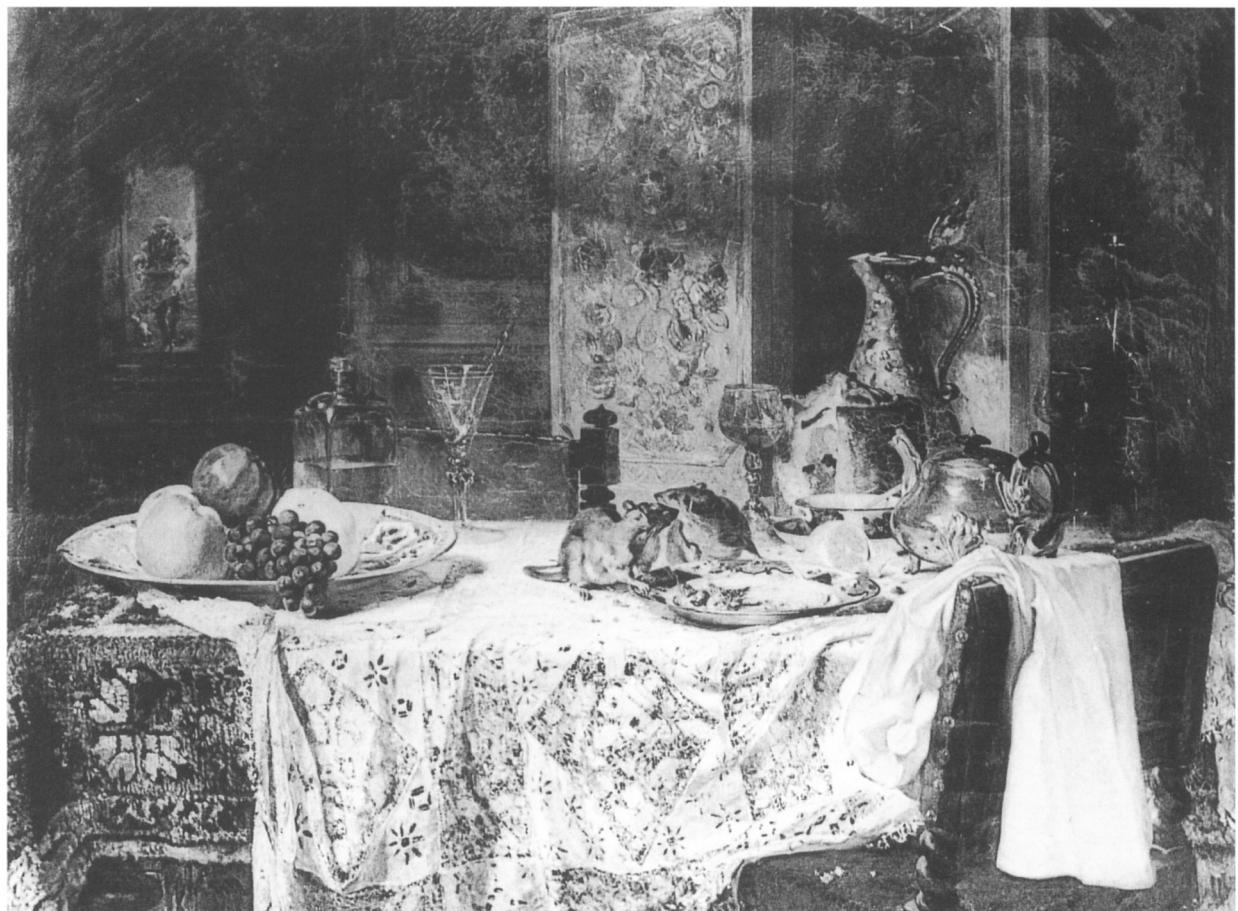
an autodidact who learned his craft principally by copying his favourite masters in the Louvre.

It took Rousseau some time before he found his niche as an artist. After making his debut with a Normandy landscape at the Salon of 1834, the following year he exhibited more works in the same genre from the vicinity of Dampierre, Gisors, Rouen and Versailles. His last Salon submission in this vein - *La chaise de poste; paysage* of 1841 (fig. 2, cat. 1) - shows he was conversant with the landscape tradition of his day, which coupled the tempestuousness of Romanticism with the domesticity of Biedermeier. While he may have stopped exhibiting them at that venue, landscapes are listed in the records of his sales and those of his estate, which he must have painted for his own pleasure while relaxing at his countryhouse in Acquigny. He found his motifs, such as the Pont de l'Arche near Rouen and Honfleur, between Paris and the coast of Normandy; we know that he also worked occasionally in Brittany (Quimper, Roscoff, Vitré).

There is little evidence with which to date Rousseau's landscapes. Though many of their titles are known, visual evidence is scarce and consistently undated in any case. A rolling landscape (*A valley*, fig. 3, cat. 16) in London's National Gallery was presumably painted around 1860; it evinces a more modern concept of landscape than *La chaise de poste*, not unlike Camille Pissarro's work of the same period. A small landscape in the Muzeum Naradowe in Warsaw is also painted in a more contemporary idiom than Rousseau's later, eclectic still lifes or animal pieces would lead one to expect.<sup>2</sup> Indeed the two small landscapes by the Barbizon painter Jules Dupré (1811-1889) in Rousseau's private collection suggest the artist was not averse to the new direction the genre was taking at the time.<sup>3</sup>

During the period between 1841 and 1845, Rousseau seems to have lacked direction. In 1842 he accepted a commission to copy a *Crucifixion* for the courthouse (or 'Tribunal civil') in the town of Belley (Ain), and the very next year sent two portraits to the Paris Salon. Not until 1844 did he exhibit any still lifes, the genre that, besides animal pieces, would eventually form the core of his oeuvre. *Le rat de ville et le rat de champs* (The city rat and the country rat, fig. 4),<sup>4</sup> his principal submission to the Salon of 1845, is a cross between a still life and an animal piece. Based on a fable by Jean de La Fontaine, the canvas shows two rats on a table draped with rich cloth and laid with gleaming, ornate dinnerware. The animals were helping themselves to the delicacies when they were surprised by a servant. Besides 'ordinary' still lifes, it is this characteristic amalgamation of animal piece, anecdotal genre scene and still life with which Rousseau carved out a place for himself in the history of nineteenth-century French painting. The work attracted considerable attention and received favourable press. In the *Débats* of 12-13 May

Fig. 4 Philippe Rousseau  
Le rat de ville et le rat de champs, 1845  
oil on canvas, 90 x 116 cm  
whereabouts unknown



Franse schilderkunst van de negentiende eeuw zal verwerven. Het stuk trok de aandacht en mocht zich verheugen in een gunstige pers. De invloedrijke E.-J. Delécluze sprak in *Débats* van 12-13 mei 1845 van een 'jolie peinture peut-être un peu coquette' en de dichter-criticus Théophile Gautier (1811-1872) prees het stuk als vrij en kloek geschilderd. Ook Charles Baudelaire (1821-1867) was in zijn Salon-bespreking van 1845 zeer te spreken over Rousseau. Hoewel de dichter het doorgaans niet bijzonder op het werk van La Fontaine had begrepen, was hij niet karig met lovende woorden over Rousseau's uitbeelding van diens fabel:

'De stadsrat en de veldrat is een zeer coquet schilderij en charmant om te zien. - Alle kleuren zijn tegelijkertijd van een grote frisheid en grote rijkdom. - Dit is waarlijk op vrije wijze stillevens maken, als landschapschilder, als genreschilder, als 'homme d'esprit', en niet als handwerksman, zoals de heren uit Lyon. - De ratjes zijn erg lief'.<sup>5</sup>

Met 'De heren uit Lyon' verwijst Baudelaire naar de school van stillevenschilders uit die stad, die in Frankrijk lange jaren de toon aangaf, en waaraan hij danig het land had. Zo was de schrijver een jaar later in zijn *Salon* van 1846, uitgesproken negatief over de *chef d'école* van Lyon, Simon Saint-Jean. Hij ordeelde: 'Die overmatige precisie van deze kunstenaar is onverdragelijk pedant' en ook zijn kleurgebruik moest het ontgaan: 'Sinds lange tijd nu is

1845, the influential E.-J. Delécluze spoke in terms of a 'jolie peinture peut-être un peu coquette', while the poet-critic Théophile Gautier (1811-1872) admired the freedom and wit of the piece. Charles Baudelaire (1821-1867) was no less complimentary in his *Salon* review of 1845; though the poet had no patience with La Fontaine, he was enchanted by the artist's illustration of the fable: 'The picture showing a city rat and a country rat is very coquettish and looks charming. - All the colours are at once very fresh and very rich. - This is what making still lifes freely is all about, as a landscape painter, as a genre painter, as a man of spirit, and not, like the gentlemen from Lyons, as a manual labourer. - The small rats are very sweet'.<sup>5</sup>

By 'the gentlemen from Lyons' Baudelaire meant the school of still-life painters who set the tone for many years in France, for whom the poet had very little respect. His comments about the *chef d'école* of Lyons, Simon Saint-Jean, at the *Salon* of 1846 were even less ambiguous: 'That excessive minuteness of his is intolerably pedantic', he hissed. Nor was Saint-Jean's palette to Baudelaire's liking: 'For a long time now the overall colour of M. Saint-Jean's pictures has been the yellow of urine. You might well imagine that he had never seen real fruit'.<sup>6</sup> Rousseau - 'whose dazzling and colourful pictures have received such widespread notice' - was all the more appealing by comparison, and the poet

de dominante kleur van de schilderijen van de heer Saint-Jean het geel van urine. Je zou kunnen denken dat hij nooit echt fruit gezien heeft'.<sup>6</sup> Daarbij steekt het werk van Rousseau des te positiever af. Baudelaire constateert: 'De heer Rousseau, wiens oogverblindende en kleurige schilderijen zulke uitgebreide aandacht hebben gekregen, maakt serieuze vorderingen. Toegegeven, hij was reeds een uitmuntend schilder, maar thans kijkt hij nauwkeuriger naar de natuur en streeft hij de weergave van een bijzonder detail na. Onlangs zag ik bij Durand Ruel [een bekende Parijse kunsthondel, RdL] enige eenden van Rousseau; ze waren wonderbaarlijk mooi, en gedroegen zich ook echt als eenden'.<sup>7</sup>

Ook Théophile Gautier had beide stillevenschilders een jaar eerder al met elkaar vergeleken en Saint-Jean erop geattendeerd, dat hij er in Philippe Rousseau een geduchte concurrent bij gekregen had: 'Rousseau zou het hem wel eens lastig kunnen maken'.<sup>8</sup>

Het succes van 1845 betekende voor Rousseau de doorbraak als stillevenschilder en vanaf dat moment verliep zijn carrière vlekkeloos. Vrijwel zonder onderbrekingen presenteerde hij ieder jaar twee of drie schilderijen op de Salon, die hun deel van lof en kritiek kregen. Zijn kunst vormde zelden het onderwerp van felle discussie of intrige. Hij werd noch overdreven geroemd, noch wekte hij de agressie van de avant-garde. Rustig verwierf hij zich een reputatie als 'un maître bien personnel de la nature morte', zoals Paul Lefort hem na zijn dood omschreef.<sup>9</sup>

De criticus Haussard, die eerder weinig lovend was geweest, sprak naar aanleiding van Rousseau's Salondinzending van 1846 over diens 'observation rare et fine', zijn 'délicatesse des formes' en 'subtilité de la touche'.<sup>10</sup> Niet iedereen ging echter al overstag. Charles Blanc (1813-1882) koos Rousseau in 1846 juist als voorbeeld van hoe het niet moest. Zijn bezwaar gold overigens meer het genre van het stilleven in algemene zin. Hij achtte het schilderen van stillevens inferieur aan het schilderen van de menselijke figuur, een klassiek standpunt dat toen nog in brede kring aanvaard was. Stilleven zowel als dierstuk stonden als genres het laagst in aanzien binnen de hiërarchie der kunst.

In 1847 zette Rousseau zijn serie diervertellingen voort met een uitbeelding van *La taupe et le lapin* (De mol en het konijn) naar een fabel van de achttiende-eeuwse schrijver Jean-Pierre Claris, chevalier de Florian (1755-1794). Diens *Fables* waren in 1842 in Parijs bij Dubochet heruitgegeven met prachtige illustraties van J.I. Grandville (1803-1847). Op dezelfde Salon exposeerde Rousseau een tafereel met konijnen die een keuken onveilig maken. De criticus Théophile Thoré (1807-1869), een bewonderaar van de Nederlandse Gouden Eeuw en een belangrijk zegsman van de toenmalige realistische beweging, prees de natuurgeleerde weergave van de pels van de diertjes: 'je zou met je hand over het zinnelijke en zijden bont willen strijken'. Bij de dinzending was verder

applauded the 'serious progress' the painter was making. 'He was already an excellent painter, it is true; but now he is looking at nature more attentively and is striving to bring out her particularity of feature. The other day at Durand-Ruel's [a noted art dealer, RdL] I saw some ducks by M. Rousseau; they were wonderfully beautiful, and really behaved and acted like ducks'.<sup>7</sup>

Théophile Gautier compared the two still-life painters as well, and found Saint-Jean no match for Rousseau, who 'could well make things difficult for him'.<sup>8</sup>

Rousseau's success at the Salon of 1845 signified his breakthrough as a painter of still lifes and animals. Nothing stood in the path of his ascent. Virtually without interruption he presented two or three paintings every year at the Salon. These received their fair share of praise and blame, rarely sparking heated debate or intrigue. The compliments he received from his admirers were no more excessive than the criticism he elicited from the avant-garde. Without a great deal of fanfare Rousseau thus quietly established himself as 'un maître bien personnel de la nature morte' - as Paul Lefort eulogised the late artist.<sup>9</sup>

With reference to Rousseau's Salon submission of 1846, the critic Haussard - who had not been particularly enthusiastic about the artist's work up to that point - praised his 'observation rare et fine', the 'délicatesse des formes' and the 'subtilité de la touche'.<sup>10</sup> Not everyone was equally sanguine, however. That very year Charles Blanc (1813-1882) singled Rousseau out as a paradigm not of what an artist should, but of what he should not be. Yet it was not so much Rousseau's art to which Blanc objected, as the still life genre per se. *Nature morte* was inferior to figure painting in his view, a traditional opinion that many of his contemporaries still shared. Indeed the still life and the animal piece were ranked somewhere near the bottom of the artistic hierarchy.

In 1847 Rousseau continued his series of animal stories with an illustration of *La taupe et le lapin* (The mole and the rabbit), after a fable by the eighteenth-century author Jean-Pierre Claris, chevalier de Florian (1755-1794). Florian's *Fables* were published by Dubochet in 1842, and superbly illustrated by J.I. Grandville (1803-1847). At the same Salon of 1847 Rousseau exhibited a scene with rabbits eyeing food in a kitchen. The critic Théophile Thoré (1807-1869), an admirer of the Golden Age of Dutch art and an influential exponent of the realist movement at the time, acclaimed the accurate rendering of the animals' fur: 'one would want to run one's hand over their sensuous, silken coats'. The artist's submission also comprised a still life with flowers 'kissed by butterflies' (fig. 5) - in the words of Thoré,<sup>11</sup> who also admired his handling of texture. Like Baudelaire and Gautier, Thoré took the opportunity to reprimand Saint-Jean: '[The picture] is tender, velvety, luminous like natural flowers. M. Saint-Jean of Lyons

een stilleven met bloemen 'die door vlinders gekust worden' (fig. 5), aldus Thoré.<sup>11</sup> Ook over de stofuitdrukking in dat werk was Thoré enthousiast en in het kielzog van Baudelaire en Gautier impliceerde zijn lof voor Rousseau tevens een vermaning aan het adres van Saint-Jean: 'Het is teder, van fluweel, lichtgevend als bloemen in de natuur. Saint-Jean uit Lyon zou er goed aan doen deze schets van Philippe Rousseau te bestuderen'.<sup>12</sup>

De Haagse Tentoonstelling van Levende Meesters had in mei 1847 de primeur van een nieuw thema in Rousseau's repertoire. Hij introduceerde er als nummer 368 *Eene klokken met hare kiekens*, een thema waarmee hij onder de titel van *Basse-cour* op de Salon van 1848 een medaille eerste klasse behaalde. Het doek werd aangekocht door de Franse staat en kreeg een plaats in het museum van Chartres. Het thema van een binnenplaatsje, waar het zonlicht speelt over het afbrokkelend pleisterwerk, een dienstmeid haar pannen schuurt en kippen scharrelen rond de mestvaalt, was in Frankrijk vooral via het werk van de zeventiende-eeuwse schilder Willem Kalff (1619-1693) populair geworden, en al spoedig veelvuldig geïmiteerd. Het Louvre en het Musée d'Orsay bezitten mooie voorbeelden van de hand van Gabriel Decamps (1803-1860) (fig. 6). Geliefd was het motief ook bij de kunstenaars van de school van Barbizon, waar Alexandre Defaux (1826-1900), Jules Dupré (1811-1889) en Charles Jacque (1813-1894) zich in dit genre specialiseerden. Maurice Chaumelin vergeleek in 1857 een *Basse-cour* van Rousseau met die van zijn voorgangers uit de zeventiende eeuw: 'Hebben de Vlamingen en de Hollanders het ooit beter gedaan'?<sup>13</sup> Hoezeer Rousseau met dit type voorstellen werd geassocieerd moge blijken uit dezelfde tentoonstellingsbespreking, waar Dupré vanwege een *Intérieur de ferme* de 'rival sérieux' van Philippe Rousseau genoemd wordt.<sup>14</sup>

Het motief zal lang op het repertoire van Philippe Rousseau staan, evenals soortgelijke kijkjes in keukeninterieurs of op erven van boerderijen (fig. 7). Daarbij geeft Rousseau vaak nauwkeurig de lokaliteit van zijn thema aan, zoals *Intérieur de ferme en Savoie* en *Basse-cour à Roscoff* (*Vente Rousseau 1858*, nr. 17).

Op 8 januari 1850 kreeg Rousseau zijn eerste officiële staatsopdracht. Voor een bedrag van 2400 francs werd bij hem een schilderij van *Un chien et des chats* besteld, dat na expositie op de Salon van 1850-51 met de titel *Un importun* (Een lastpak, fig. 8, cat. 2) een plaats kreeg in het Palais du Luxembourg, dat toen als nationaal museum voor eigentijdse kunst was ingericht. Het thema van het doek is een smoushond die achter een tapijtserie te voorschijn springt en de maaltijd van een poes met haar kattjes verstoort. Dat een dergelijk vertellend dierstuk op tamelijk groot formaat - het meet 97 bij 130,5 cm - niet alleen werd getolereerd in het gezelschap van verheven historiestukken, maar regelrecht het gevolg was van een staatsopdracht, zegt iets over een veranderende smaak bij de toenmalige culturele elite.



Fig. 5 Philippe Rousseau  
*Fleurs et papillons*  
oil on canvas, 36 x 34 cm  
whereabouts unknown

would do well to study this sketch by Philippe Rousseau'.<sup>12</sup>

In May 1847, on the occasion of the Haagse Tentoonstelling van Levende Meesters, Rousseau introduced a new theme in his repertoire - *A mother hen with her chicks* - the same theme with which he subsequently won a first-class medal for a canvas entitled *Basse-cour* at the Salon of 1848, which the French state purchased and deposited at the museum of Chartres. The theme of a farmyard with sunlight playing over crumbling plaster, a maid servant scouring her pots and chickens scratching about, had been popularised in France primarily by the seventeenth-century painter Willem Kalff (1619-1693). Both the Louvre and the Musée d'Orsay preserve beautiful treatments of the same subject by Gabriel Decamps (1803-1860) (fig. 6). It was also popular with the School of Barbizon, especially the painters Alexandre Defaux (1826-1900), Jules Dupré (1811-1889) and Charles Jacque (1813-1894), who specialised in the genre. When Maurice Chaumelin compared a *Basse-cour* by Rousseau to the sort of seventeenth-century models that had inspired him, he could not help but wonder 'Have the Flemish or the Dutch ever done it better'?<sup>13</sup> The critic's description of an *Intérieur de ferme* by another artist in the same exhibition as a 'rival sérieux' of Philippe Rousseau gives some idea of how closely the latter was associated with such rural themes.<sup>14</sup>

The motif formed part of Philippe Rousseau's repertoire for a long time, as did similar views of kitchen interiors or farmyards (fig. 7). Rousseau was

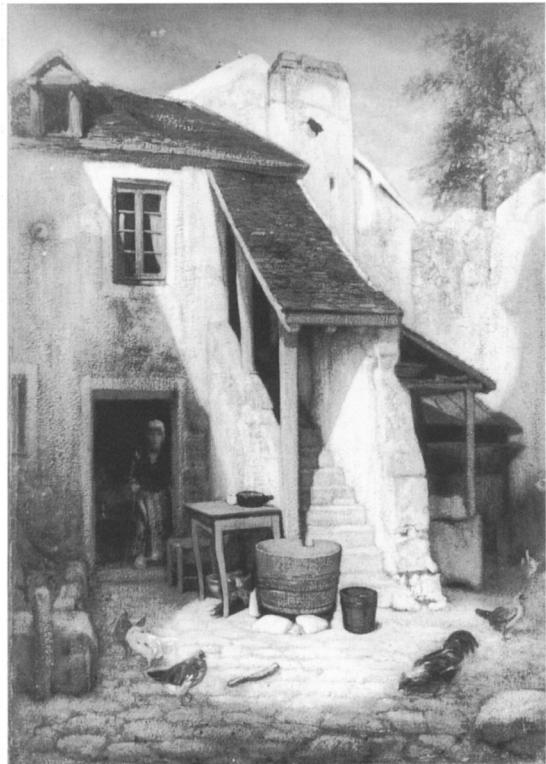


Fig. 6 Alexandre-Gabriel Decamps  
Intérieur d'un cour rustique à Fontainebleau, 1843  
oil on canvas, 78 x 56.5 cm  
Paris, Musée du Louvre

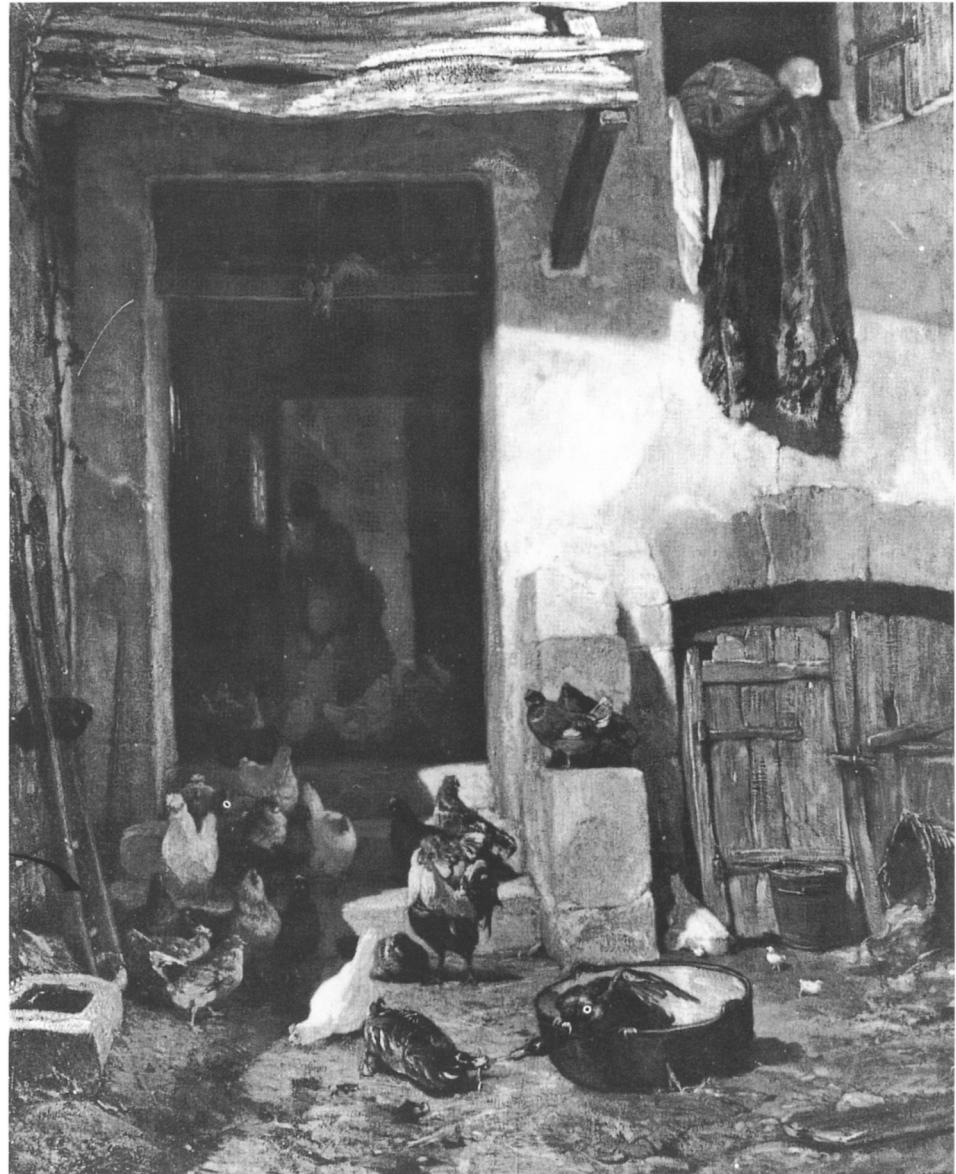


Fig. 7 Philippe Rousseau  
Basse cour  
oil on panel, 73 x 58 cm  
whereabouts unknown

## De fabels van La Fontaine

Een groot aantal werken van Philippe Rousseau verbeeldt motieven uit de *Fabels* van Jean de La Fontaine (1621-1695). Deze stof bood exact die combinatie van dierstuk en anekdote waarin Rousseau zich thuisvoelde.

Bovendien hoefde het verhaal niet aan het publiek te worden uitgelegd, want voor de gemiddelde Fransman zal de titel van het werk al voldoende zijn geweest om het thema te begrijpen. Vanaf het moment dat de eerste zes bundels van La Fontaine's *Fables* in maart 1668 verschenen genoten ze immers een ongekende populariteit, ook ver over de grenzen van Frankrijk.

De Duitse filosoof Lessing had in 1759 in zijn *Abhandlungen über die Fabel* beweerd dat een kenmerk van een goede fabel was dat zij zich niet leende tot illustratie. Niettemin kende de uitbeelding van fabels een lange en succesvolle traditie. Zo waren de fabels van La Fontaine's voorganger en inspirator Aesopus al eeuwenlang verbeeld en kon de illustrator van de eerste editie van La Fontaine, François Chauveau, in zijn verluchtingen eenvoudig daarbij aansluiten. De beste illustraties hebben in hun kernachtige weergave de kracht van zeventiende-eeuwse emblemata.

Talloze herdrukken en nieuwe edities, met ook veelal weer nieuwe illustraties, volgden.<sup>15</sup> Al in 1685 verscheen in Amsterdam een uitgave verlucht door Romeyn de Hooghe (1645-1708) en beroemd was de vierdelige editie die tussen 1755 en 1760 verscheen met prenten naar tekeningen van Jean-Baptiste Oudry (1686-1755).<sup>16</sup> Er volgden in de achttiende eeuw nog uitgaven met illustraties van De Loutherbourg (1765-75) en Fragonard (1795) en in de negentiende eeuw waren het J.I.

Grandville (1838-40) en Gustave Doré (1868) die populaire geïllustreerde edities van La Fontaine op hun naam brachten.<sup>17</sup> Rousseau werd echter vooral geïnspireerd door de schilder Gabriel Decamps, van wie wordt verteld dat een editie van La Fontaine's fabels altijd op zijn werktafel te vinden was.

Rousseau's bijdrage aan deze illustere traditie, was dat hij de fabels op groot formaat schilderde en daarmee pretentie gaf aan deze categorie. Decamps' schilderijtjes naar La Fontaine maten slechts enkele decimeters, het kloek formaat van vele van Rousseau's stukken geeft aan dat ze niet zonder ambitie gepresenteerd werden.

Nadat Rousseau in 1845 met *Le rat de ville et le rat de champs* (De stadsrat en de veldrat, fabel I-IX, fig. 4) zijn eerste grote succes op de Parijse Salon had geboekt, expoerde hij het jaar daarop *Le chat et le vieux rat* (De kat en de oude rat, fabel III-XVIII, fig. 10). Daarin houdt een kat, 'de Attila, gesel der ratten', zich dood en misleidt daarmee een groep ratten.<sup>18</sup> Op de Wereldtentoonstelling van 1855 gaf Rousseau een reprise van zijn *Le rat de ville et le rat de champs*, bij welke gelegenheid Théophile Gautier dit doek als zijn *chef d'œuvre* bestempelde.<sup>19</sup> In 1852 volgde *Le rat qui s'est retiré du monde* (De rat die zich van de wereld heeft afgezonderd, fabel VII-III), een

wont to specify the location of a particular scene, such as *Intérieur de ferme en Savoie* and *Basse-cour à Roscoff* (*Vente Rousseau 1858*, lot 17).

On 8 January 1850 Rousseau received his first state commission. For the sum of 2,400 francs he was asked to paint *Un chien et des chats*. Following its display at the Salon of 1850-51 as *Un importun* (fig. 8, cat. 2), the canvas was hung in the Palais du Luxembourg, which at that time housed France's national museum for contemporary art. The canvas shows an affenpinscher springing from behind a wallhanging, surprising a cat with its kittens while they are eating. That such a sizeable animal narrative - it measures no less than 97 by 130.5 cm - was not only tolerated in the company of prestigious historical works, but actually ordered by the state, says a great deal about the taste of the cultural elite at the time.

## The fables of La Fontaine

Philippe Rousseau based many of his work on the *Fables* of Jean de La Fontaine (1621-1695). These moralising stories offered countless opportunities for combining the animal piece and the anecdote - precisely the combination with which Rousseau felt most at home. Another important advantage of the *Fables* was that they required no explanation. For the average Frenchman the title of the work was presumably sufficient to identify the theme. After all, from the moment the first six books of La Fontaine's *Fables* appeared, in March 1668, they were a great success, not only in France but also abroad.

In his *Treatise on the Fable* of 1759, the German dramatist, critic and writer on aesthetics Gotthold Ephraim Lessing had claimed that 'The test of a good fable is that it cannot be illustrated'. Lessing's opinion on the subject notwithstanding, fables had been illustrated since time immemorial, those of La Fontaine's forerunner Aesop being only the most obvious example. Indeed it was the rich artistic tradition that the Greek fabler had inspired which La Fontaine's first illustrator, François Chauveau, tapped. The best of Chauveau's pithy renditions of La Fontaine's stories have the power of seventeenth-century emblemata.

Countless editions followed the appearance of La Fontaine's *Fables*, most with their own illustrations.<sup>15</sup> An edition appeared at Amsterdam as early as 1685, illustrated by Romeyn de Hooghe (1645-1708). Particularly famous was the four-volume edition with engravings after Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), published between 1755 and 1760.<sup>16</sup> The editions illustrated by De Loutherbourg (1765-75) and Fragonard (1795) were followed by those of J.I. Grandville (1838-40) and Gustave Doré (1868).<sup>17</sup> Yet Rousseau drew the greatest inspiration from the painter Gabriel Decamps, who is said to have kept an edition of La Fontaine's *Fables* in his studio.



*Fig. 8, cat. 2 Philippe Rousseau*

*Un importun, 1850*

*oil on canvas, 97 x 130.5 cm*

*Paris, Musée d'Orsay*



*Fig. 9, cat. 10 Philippe Rousseau  
Le rat qui s'est retiré du monde,  
1885*

*oil on canvas, 81 x 100 cm  
Lyon, Musée des Beaux-Arts*

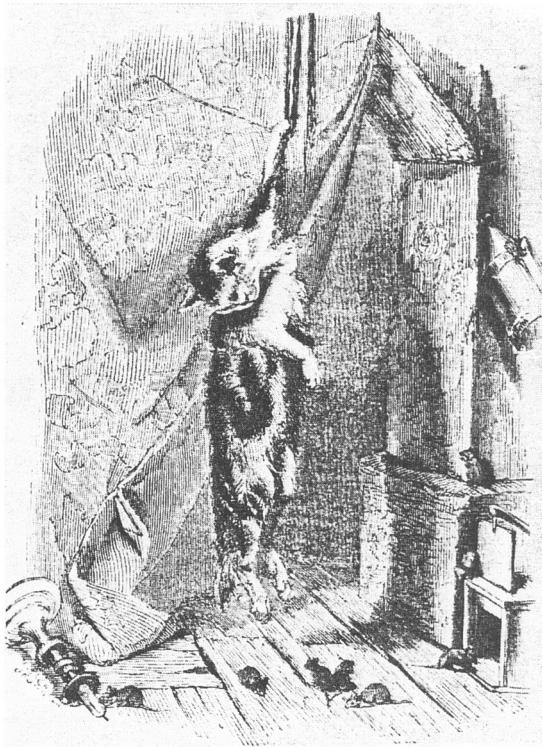


Fig. 10 Philippe Rousseau  
*Le chat et le vieux rat*  
illustration in the *Salon catalogue*  
of 1846

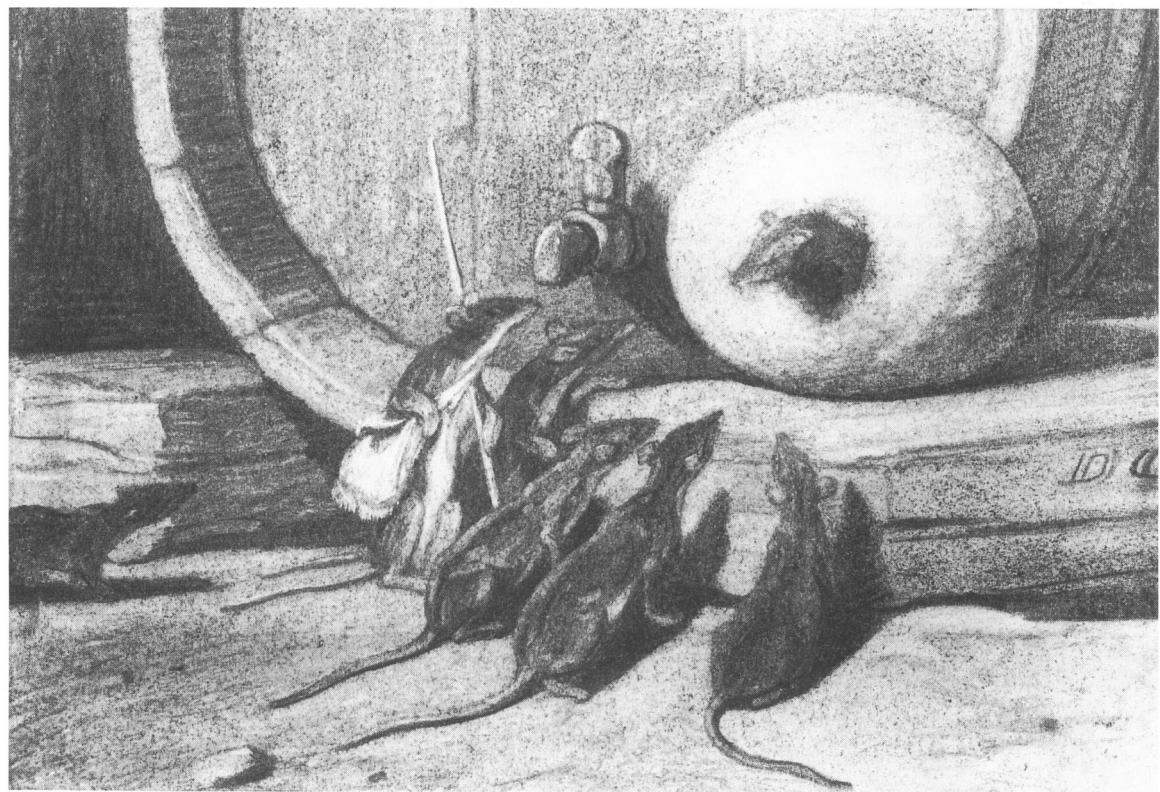


Fig. 11  
Alexandre-Gabriel Decamps  
*Le rat qui s'est retiré du monde*  
charcoal, 18.2 x 22.5 cm  
Philadelphia, Philadelphia  
Museum of Art

thema dat eerder ook door Decamps was geschilderd en getekend (fig. 11).<sup>20</sup> In de fabel heeft een rat zich als een kluizenaar teruggetrokken ‘dans un fromage de Hollande’ en het diertje is niet meer bereid zijn soortgenoten te helpen, wanneer zij een beroep op hem doen in de strijd tegen de katten. Bij Decamps heeft de keuze van het onderwerp waarschijnlijk een persoonlijke invalshoek gehad, samenhangend met zijn eigen toenemend gevoel van isolement. Decamps had zich in 1846 van het kunstleven gedistanseerd en getracht zijn werken van de Salon terug te trekken.<sup>21</sup> Voor Rousseau was eerder het omgekeerde het geval. Met zijn versie van deze fabel van La Fontaine bevestigde hij juist zijn maatschappelijke positie, want in 1852 viel hem de eer te beurt te worden benoemd tot ridder in de orde van het Légion d’Honneur. Het succesvolle werk werd bij de Wereldtentoonstelling van 1867 opnieuw getoond en in 1885 maakte hij er nog een nieuwe variant van, die hier wordt geïllustreerd (fig. 9, cat. 10).

In de latere fabel-illustraties breidt zijn repertoire zich uit en introduceert Rousseau naast ratten en katten ook hazen, honden, kikkers, schildpadden, vossen, wolven en lammeren. In de jaren vijftig schilderde Rousseau *Les grenouilles qui demandent un roi* (De kikkers die om een koning vragen, fabel III-IV) en *Le lièvre et la tortue* (De haas en de schildpad, fabel VI-X).<sup>22</sup> In 1858 werd het schilderij over de kikkers die om een koning vragen gekocht door Emilius Comte de Nieuwerkerke, die als ‘Surintendant des Beaux-Arts’ en amant van prinses Mathilde Bonaparte een der meest invloedrijke kunstpatronen van het Second Empire was. Mogelijk verwierf De Nieuwerkerke het werk vanwege een satirische ondertoon. De *Fables* waren in de jaren dertig al eens gepasticheerd voor politiek-satirische doeleinden in *Les métamorphoses du jour, ou La Fontaine en 1831*.

In 1859 schilderde Rousseau naar thema’s van La Fontaine een set van zeven decoraties voor het Hotel d’Albe en in 1863 konden de Salon-bezoekers kennis nemen van Rousseau’s *Le lièvre et les grenouilles* (De haas en de kikkers, fabel II-XIV), in 1875 gevolgd door *Le loup et l’agneau* (De wolf en het lammetje, fabel I-X). In 1991 dook op een veiling in Londen<sup>23</sup> een schilderij van *Le renard et la cigogne* (De vos en de ooievaar, fabel I-XVIII, fig. 12) op en de catalogus van zijn nalatenschap vermeldt een aquarel op het thema van *Le singe et le léopard* (De aap en het luipaard, fabel III-III).<sup>24</sup> De titels van tal van schilderijen doen vermoeden dat het aantal fabels dat hij uitbeeldde nog groter is geweest, maar dat is slechts vast te stellen aan de hand van illustraties.<sup>25</sup> Enkele van zijn schilderijen met fabels van La Fontaine als thema verschenen ook als prent, zoals *Le renard et les poules* (De vos en de kippen, fabel XII-XVIII).<sup>26</sup>

Wij doen er goed aan ons te hoeden voor een al te gemakkelijke veroordeling van de negentiende-eeuwse smaak voor dergelijke fabels en anekdotische uitbeeldingen van dieren. Immers, in onze eigen eeuw bewijst de populari-

Rousseau’s own contribution to this distinguished tradition was the large format of his illustrations, which enhanced the prestige of the genre. Compared to Decamps’s diminutive pictures after La Fontaine, the sheer size of Rousseau’s endeavours gives some sense of his ambition.

Having scored his first great success with *Le rat de ville et le rat de champs* at the Paris Salon of 1845 (fable I-IX, fig. 4), the following year Rousseau exhibited *Le chat et le vieux rat* (The cat and the old rat; fable III-XVIII, fig. 10). The canvas shows a cat, ‘Attila, scourge of the rats’, playing opossum, as it were, and thus deceiving the rodents.<sup>18</sup> At the Exposition universelle of 1855 Rousseau displayed a reprise of *Le rat de ville et le rat de champs*, which Théophile Gautier hailed as his masterpiece.<sup>19</sup>

The year 1852 witnessed the presentation of *Le rat qui s’est retiré du monde* (The rat that withdrew from the world; fable VII-III), a theme previously sketched and painted by Decamps (fig. 11).<sup>20</sup> The fable is about a rat who, like a hermit, seeks refuge from the world ‘dans un fromage de Hollande’, and then refuses to help his fellow rats in their struggle against the cats. Decamps’s choice of subject may have been prompted by his own growing sense of isolation: in 1846 he withdrew from artistic life and even sought to retract his submission to the Salon.<sup>21</sup> The circumstances surrounding Rousseau’s treatment of the fable were just the reverse; by winning

Fig. 12 Philippe Rousseau  
*Le renard et la cigogne*  
whereabouts unknown



teit van Winnie the Pooh, Donald Duck en de Muppets dat de karikaturale verbeelding van de menselijke zwakheden in dierlijke vermomming nog niets aan zeggingskracht heeft ingeboet. In tegenstelling tot karikaturisten als Grandville, bij wie de dieren met uitgesproken menselijke trekjes worden opgevoerd, en veelal ook 'en travesti' mensenkleren aankrijgen, blijven La Fontaine's hoofdrolvertolkers bij Rousseau, met een enkele uitzondering, steeds echte dieren.<sup>27</sup> De aquarel van een hond die verbijsterd naar de teloorgang van een lekker boutje staart omdat hij verward raakte door de weerspiegeling ervan in het water, naar La Fontaine's *Le chien qui lâche sa proie pour l'ombre* (De hond die zijn prooi voor een schaduw laat varen, fabel VI-XVII, fig. 13), is een goed voorbeeld van de natuurlijke manier waarop Rousseau met zijn diermodellen omgaat en zich een erfgenaam van de achttiende-eeuwse dierschilder Oudry toont. Hij houdt zich verre van de overdramatische, soms bijna apocalytische weergave waarin Gustave Doré (1832-1883) zich in zijn La Fontaine-illustraties uitleefde.

### Rousseau als 'animalier'

Het dierstuk was in de negentiende eeuw zeer geliefd en het aantal schilders en beeldhouwers, maar ook dichters en musici dat van het uitbeelden van dieren een specialiteit maakte is schier onoverzienbaar. In de muziek hebben Camille Saint-Saëns' *Carnival des animaux* en Ravels *Histoires naturelles* (op teksten van Jules Renard) tot in onze tijd repertoire gehouden en Janáčeks bitterzoete opera *Het slimme vosje* is een twintigste-eeuwse loot aan dezelfde stam. Enkelen van de grootste schilders van de vorige eeuw - Géricault, Delacroix en Courbet bijvoorbeeld - schiepen in de weergave van zowel wilde als tamme dieren, in actie of als onderdeel van een stilleven, talloze meesterwerken. Daarnaast waren er honderden die van het schilderen van dieren hun vak maakten.<sup>28</sup> Ieder land kende zijn specialisten in het schilderen van paarden, honden, katten, eenden. Zo waren Constant Troyon (1810-1865) en Willem Maris (1844-1910) respectievelijk de Paulus Potter van de School van Barbizon en de Haagse School. Er waren veeschilders die hun ambacht heroïsch opvatten, zoals Rosa Bonheur (1822-1899) die enorme doeken met ploegende ossen vulde, en anderen die zich specialiseerden op de intieme wereld van schoothondjes en poezien, zoals Henriëtte Ronner-Knip (1821-1909).

Verreweg de meest veelzijdige en ambitieuze schilder van dierstukken was de Engelsman Sir Edwin Landseer (1802-1873). Het is stellig zijn internationale faam geweest, die het anekdotisch dierstuk respectabel heeft gemaakt.<sup>29</sup> De Engelsman had een type dierstuk geïntroduceerd, waarin de vochtige ogen van smachtende herten en trouwe honden de hoofdrol vervulden. De kunsthistoricus Julian Treuherz opperde recent dat Landseers gave dieren als dragers van nobele sentimenten uit te beelden in zekere zin een werkbaar alternatief was geworden voor de in Engeland nooit erg succesvolle historieschilder-

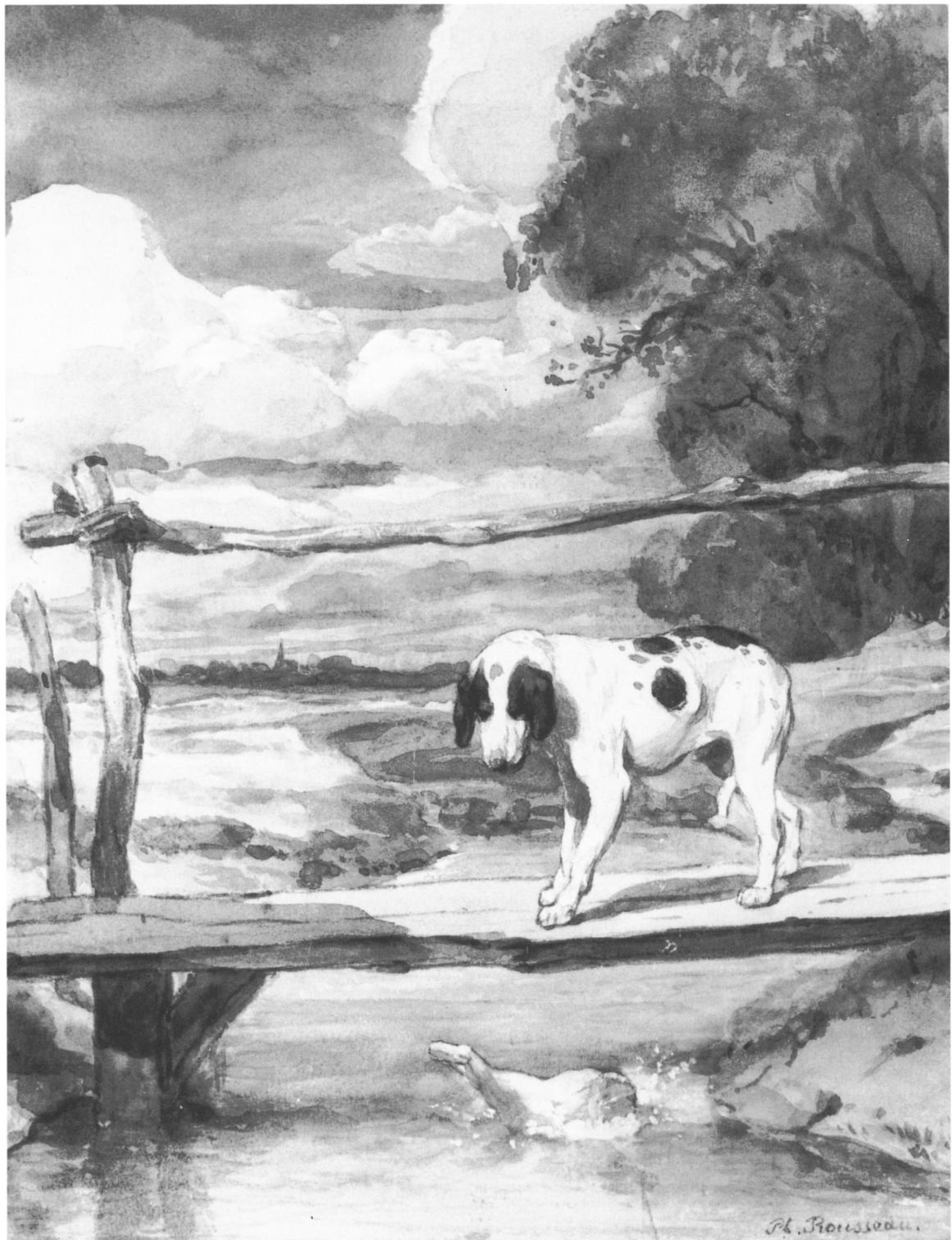
him the Légion d'Honneur in 1852, the work secured his position in society. It was displayed again at the Exposition universelle of 1867. The illustrated canvas (fig. 9, cat. 10) is a variant painted by the artist in 1885.

As an illustrator of fables, Rousseau subsequently expanded his repertoire. Besides rats and cats he also painted hares, dogs, frogs, turtles, foxes, wolves and lambs. *Les grenouilles qui demandent un roi* (The frogs who ask for a king, fable III-IV) and *Le lièvre et la tortue* (The tortoise and the hare, fable VI-X) both date from the 1850s.<sup>22</sup> In 1858 Emilién comte de Nieuwerkerke bought the painting with the frogs. As Surintendant des Beaux-Arts and the lover of Princess Mathilde Bonaparte, Nieuwerkerke was one of the most influential figures in the French art world during the Second Empire. It may have been the satirical undertone of *Les grenouilles* that appealed to him: in the 1830s the *Fables* had already been exploited for the purpose of political satire in *Les métamorphoses du jour, ou La Fontaine en 1831*.

In 1859 Rousseau painted a set of seven decorations for the Hôtel d'Albe after themes he had found in La Fontaine. Then in 1863 he submitted *Le lièvre et les grenouilles* (The hares and the frogs, fable II-XIV) to the Salon, followed in 1875 by *Le loup et l'agneau* (The wolf and the lamb, fable I-X). At a sale in London in 1991<sup>23</sup> a picture surfaced with *Le renard et la cigogne* (The fox and the stork, fable I-XVIII, fig. 12), and the catalogue of the artist's estate mentions a watercolour showing *Le singe et le léopard* (The ape and the leopard, fable III-III), furthermore.<sup>24</sup> The titles of these and many other pictures suggest that the number of fables Rousseau illustrated was larger still, but lacking illustrations of the works it is not possible to be more precise.<sup>25</sup> A few of these pictures, such as *Le renard et les poules* (The fox and the chickens, fable XII-XVIII), were also engraved.<sup>26</sup>

It would be rash to condemn the nineteenth-century's taste for fables and animal pieces out of hand. After all, the popularity of Winnie the Pooh, Donald Duck and the Muppets indicates that the caricatural portrayal of human foibles in the guise of animals has lost none of its appeal. In contrast to the manner in which caricaturists such as Grandville treated the animals in La Fontaine's fables - endowing them with exaggerated human traits and dressing them up in clothes - Rousseau usually let them be themselves.<sup>27</sup> The water-colour of a dog that loses a titbit in the water on seeing his reflection - after La Fontaine's *Le chien qui lâche sa proie pour l'ombre* (fable VI-XVII, fig. 13) - is an excellent example of how naturally Rousseau handled his animal models. He thus upheld the tradition of the eighteenth-century animal painter Oudry, and eschewed the melodramatic, at times almost apocalyptic excesses of Gustave Doré (1832-1883).

*Fig. 13 Philippe Rousseau*  
Le chien qui lâche sa proie pour  
l'ombre  
watercolour, 25.7 x 19.9 cm  
Paris, Jean-François et Philippe  
Heim



kunst, waaraan tot dan toe de uitbeelding van verheven gedachten was voorbehouden.<sup>30</sup>

In Frankrijk genoot Landseers werk grote populariteit bij de schilders rond het hof van Napoleon III. Deze invloed verliet vooral via de bemiddeling van de prentkunst.<sup>31</sup> Het Franse publiek was echter pas op de Wereldtentoonstelling van 1855 in de gelegenheid rechtstreeks van zijn werk kennis te nemen. Naar aanleiding daarvan wijdde Gautier in een artikel over *Les Beaux-Arts en Europe* een analyse aan het verschil tussen de dierstukken van Landseer en die der Franse beoefenaars van dit genre: 'Rosa Bonheur, Brascassat, Troyon, Jadin, Philippe Rousseau en Decamps hebben dit genre ongetwijfeld op superieure wijze beoefend, maar vanuit een geheel verschillende en, zogezegd, tegengestelde houding. De zojuist genoemde kunstenaars hebben het dier puur vanuit het oogpunt van schilderachtigheid beschouwd; ze hebben zich er op toegelegd de vorm ervan, de kleur, houding, de bontvacht en de glans of strepen van de vacht met de grootstmogelijke nauwkeurigheid weer te geven; maar niet gelovend dat een dier een ziel bezit, hebben ze daarnaar ook niet gezocht. Wat betreft dieren is de Franse schilderschool materialistisch, en de Engelse school spiritualistisch (...) Landseer verleent zijn geliefde dieren een ziel, een gedachtenleven, poëzie en hartstocht'.<sup>32</sup> Een werk als Landseers *Alexander and Diogenes* (fig. 15) uit 1848, waarin honden door de titel van het schilderij ironisch in verband worden gebracht met een beroemd motief uit de klassieke geschiedenis, wijkt evenwel qua opvatting niet veel af van de manier waarop Rousseau's vroege dierstukken hun verhaal vertellen.<sup>33</sup>

Tijdens het Second Empire bestond er een hechte band tussen het hof van Napoleon III en dat van koningin Victoria, wier grote favoriet Landseer was. Het Franse *nouveau-riche* hof omhelsde gretig alles waarmee het zich allure kon verschaffen, en de Engelse traditie van 'sporting pictures' en jachtstukken vervulde die functie volmaakt. De nieuwe geldadels die zich in de gunst van de Bonapartes mocht verheugen, imiteerde de hofstijl door hun buitenhuizen te laten decoreren met jachtstukken waarin de eigen Franse traditie werd gekoppeld aan die van de Engelsen. In dat milieu vonden Philippe Rousseau's decoratieve dierstukken een gretige markt. Zijn artistieke inspiratie putte hij niettemin vooral uit de eigen Franse achttiende eeuw, met name het werk van Oudry en Desportes (1661-1743). Rousseau was daarbij veelzijdiger dan de meeste 'animaliers'. Hij wist te vermijden specialist in een enkele diersoort te worden, zoals in die periode niet ongebruikelijk was. De enige beperking die hij zich hoogstens oplegde was dat hij geen uitgesproken roofdieren schilderde, leeuwen of tijgers bijvoorbeeld, en ook het groot wild ontbreekt. Onder de vogels komen flamingo's en papegaaien als enige exotische dieren voor. Een genre dat Rousseau evenzeer meed is dat waarin wilde dieren met elkaar strijden op leven of dood. Bij hem geen Rubensiaanse *Chasse aux lions*, zoals bij Delacroix, en evenmin taferelen waarin een dier in dood-

### Rousseau as 'animalier'

The animal piece enjoyed immense popularity in the nineteenth century, and the number of not only painters and sculptors but also poets and musicians who made animals their specialty would be difficult if not impossible to calculate. In the field of music, Camille Saint-Saëns's *Carnival des animaux* and Ravel's *Histoires naturelles* (based on texts by Jules Renard) are standard concert repertoire to this day, of which Janácek's bittersweet opera *The cunning little vixen* is a twentieth-century variant. Several of the nineteenth century's greatest painters such as Géricault, Delacroix and Courbet incorporated animals both wild and domestic in their works, either in action or as part of a still life. Many other artists made animals their stock-in-trade:<sup>28</sup> every country had its specialists in painting horses, dogs, cats and ducks. Constant Troyon (1810-1865) and Willem Maris (1844-1910) were the Paulus Potters of the Barbizon and Hague Schools, respectively. Painters such as Rosa Bonheur (1822-1899) took an heroic approach to their subject, filling vast stretches of canvas with ploughing oxen, while others, like Henriëtte Ronner-Knip (1821-1909), concentrated on the domestic world of lapdogs and cats.

Far and away the most versatile and ambitious painter of animal pieces was the Englishman Sir Edwin Landseer (1802-1873). Anecdotal animal painting unquestionably owed its newfound respectability to his international stature.<sup>29</sup> In Sir Edwin's compositions, tearful deer and faithful dogs play the leading roles. The art historian Julian Treuherz recently suggested that in a certain sense, as embodiments of noble sentiments, Landseer's animals may have become a viable alternative to history painting - never a particularly successful genre in England - to which exalted ideas had traditionally been confined.<sup>30</sup>

In France, Landseer's art became popular among painters associated with the court of Napoleon III, who knew it primarily through prints.<sup>31</sup> The French public was introduced to it at the Exposition universelle of 1885. Gautier reflected on the difference between Landseer's animal pieces and those of the French practitioners of the genre in his *Les Beaux-Arts en Europe*: 'Rosa Bonheur, Brascassat, Troyon, Jadin, Philippe Rousseau and Decamps have unquestionably treated this genre in a superior fashion, but in a wholly different and, so to speak, contrary spirit. The artists we have just mentioned have considered the animal from the purely picturesque point of view; they have striven to render its form, colour, pose, the tufts of its fur, and the shimmer or stripes of its coat with the greatest possible accuracy; but since they do not believe animals have a soul, they have not looked for it. When it comes to animals, the French school is materialist, and the English school spiritualist [...]. Landseer gives his beloved animals soul, thought, poetry and passion'.<sup>32</sup> Yet the narrative conception of a work such as



Fig. 14 Philippe Rousseau  
*Pigeons de la défense nationale*,  
1870  
oil on canvas, 65 x 80 cm  
Utrecht, Centraal Museum  
(L.H. van Baaren Collection)



Fig. 15 Edwin Landseer  
*Alexander and Diogenes*, 1848  
oil on canvas, 112.5 x 142.6 cm  
London, Tate Gallery

*Fig. 16 Philippe Rousseau  
Le singe musicien, 1862  
oil on canvas, 55 x 72 cm  
whereabouts unknown*



*Fig. 18, cat. 28 Thomas Couture  
Le réaliste, 1865  
oil on canvas, 46 x 38.1 cm  
Amsterdam, Van Gogh Museum,  
acquired with the assistance of the  
Vereniging Rembrandt and the  
Vincent van Gogh Foundation*



*Fig. 17 Jean-Siméon Chardin  
Le singe peintre, 1740  
oil on canvas, 73 x 59.5 cm  
Paris, Musée du Louvre*

nood wordt uitgebeeld, zoals wij dat uit enkele rauwe jachtscènes van Courbet kennen. Bij Rousseau tonen jachtafereelen hoogstens bassethonden die een haas nazitten of het aangeschoten wild aan de jager presenteren. Waar de dieren elkaar toch in de haren vliegen, zoals in *Un importun* (fig. 8, cat. 2), betreft het hoogstens een aantal oververhitte huisdieren, een hanengevecht, de klassieke tweestrijd van kat en hond of het spel van kat en muis.

Grote emoties uitbeelden of opwekken lijkt niet zijn stijl, het sentiment blijft steeds gedoseerd. Bij Rousseau geen smachtende herten of al te vertederende katjes. De titels van sommige werken onderstrepen eerder een licht-humoristische kijk op zijn thema's, zoals *Deux artistes de chez Guignol*. Graag brengt hij uiteenlopende diersoorten bijeen in een expressieve confrontatie in het verlengde van de thematiek à La Fontaine.

Dat een kunstenaar met een dierstuk bij gelegenheid ook kon inspelen op actuele politieke situaties in Frankrijk toont een schilderij uit 1870 uit de collectie Van Baaren in het Centraal Museum te Utrecht (fig. 14). Het heeft als motief een rieten kooitje met duiven met het opschrift 'Pigeons de la défense nationale - Paris-Tours'. Daarnaast een inktpot en veren pen, een verwijzing naar de rol die duiven speelden bij het onderhouden van de communicaties tijdens de Frans-Duitse oorlog.

Naast humoristische dierstukken schilderde Rousseau soms ook dierportretten in opdracht, zoals *Le fox-terrier 'Diane'*<sup>34</sup> of de portretten van *Glorieux* en *Pharamond* uit de équipe van de graaf du Manoir.<sup>35</sup> Eveneens zijn er dierportretten in miniatuur van hem bekend.

### 'Singeries'

Een aparte categorie binnen het dierstuk wordt gevormd door de 'singeries', waarmee Rousseau behoorlijk succes had. Een al of niet gekostumeerde aap drijft daarin de spot met een bepaalde menselijke karaktertrek. In de zeventiende eeuw had David Teniers de Jonge (1610-1690) dit type voorstellingen populair gemaakt, en in de achttiende eeuw had de Fransman Jean-Siméon Chardin (1699-1779) enkele charmante satires op het kunstenaarschap in de vorm van zo'n singerie gestoken (fig. 17).

Decamps komt de eer toe de singerie in de negentiende eeuw populair gemaakt te hebben. De aap treedt bij hem op als acteur, muzikant, geleerde, schilder, jockey, kok en jager. Het beroemdste werden *Le singe peintre* (De aap als schilder) en *Les experts* (fig. 19). Ook buiten Frankrijk vond het genre der singeries navolging. In Nederland bijvoorbeeld, aquarelleerde August Allebé (1838-1927) een paar boekenlezende apen als ironisch commentaar op de evolutieleer van Darwin.<sup>36</sup>

Van Philippe Rousseau zijn *Le singe musicien* (De aap als muzikant, fig. 16), *Le singe savant* (De aap als geleerde) en *Les singes photographes* (De apen als fotografen) bekend.<sup>37</sup> In 1861 exposeerde hij op de Salon onder de titel

Landseer's *Alexander and Diogenes* (fig. 15) of 1848, which draws an ironic connection between the dogs in the picture and a famous ancient motif, has much in common with that of Rousseau's early animal pieces.<sup>38</sup>

During the Second Empire there were close ties between the court of Napoleon III and that of Queen Victoria, whose great favourite was Sir Edwin Landseer. The *nouveau-riche* French court eagerly embraced anything that could possibly enhance their own prestige, a purpose the English tradition of 'sporting pictures' and hunting pieces served admirably. Basking in the favour of the Bonapartes, they imitated them by decorating their countryhouses with hunting scenes which united the traditions of England and France. They were more than receptive to the decorative animal pieces of Philippe Rousseau, though his artistic roots lay not in England, but in his native France, and though he owed his greatest debt not to nineteenth-, but to seventeenth-century masters such as Jean-Baptiste Oudry and Alexandre-François Desportes (1661-1743). Being much more versatile than most 'animaliers', Rousseau managed to avoid specialising in a single kind of animal. The only limitation he imposed upon himself was not painting obvious predators such as lions or tigers. His oeuvre is equally devoid of large game animals, while the only exotic birds are flamingos and parrots. The artist also avoided scenes of wild animals in mortal combat; there are no Rubenesque *Chasses aux lions*, like those of Delacroix, among his pictures, nor animals in the throes of death, as in several particularly graphic hunting scenes by Courbet. At most, Rousseau depicted a basset hound in hot pursuit of a hare, or presenting its master with a lifeless trophy. When he does show animals attacking one another, as in *Un importun* (fig. 8, cat 2), the contestants are nothing more than overheated housepets, or such perennial enemies as cats and dogs or cats and mice.

Given the sense of decorum that governs Rousseau's oeuvre, depicting or evoking powerful emotion was evidently not his style: one need fear the spectacle of neither dying deer nor cloying kittens. Rather, his approach is more light-hearted and whimsical, as suggested by such titles as *Deux artistes de chez Guignol*. Significant confrontations between different species were a particular favourite, by way of illustrating a fable by La Fontaine, for instance.

The use of animals to satirise French politics is demonstrated by a painting of 1870 from the Van Baaren Collection in the Centraal Museum, Utrecht (fig. 14). The subject is a wicker cage with pigeons, inscribed 'Pigeons de la défense nationale - Paris-Tours'. The inkwell and quill pen beside the cage signify the service that carrier pigeons performed during the Franco-German War.

In addition to whimsical animal pieces, Rousseau sometimes also painted animal portraits on commission. *Le*

*Musique de chambre* (Kamermuziek) een aap als violist die zijn bladmuziek ondersteboven leest<sup>38</sup> en in 1863 presenteerde hij op de Salon het werk *La recherche de l'absolu* (Op zoek naar het absolute, fig. 20, cat. 3).<sup>39</sup> In dit doek ontpopt de aap van een alchemist zich als een voorloper van Paul Dukas' Tovenaarsleerling. In 1866 dreef Rousseau in de singerie *Il opère lui-même* (De aap fotografeert zelf) de spot met de fotografie.

Van Rousseau is overigens bekend dat hij zich ook op een serieuze manier met de fotografie heeft ingelaten. Hij was een actief lid van de Société Française de Photographie en maakte in 1859 met Théophile Gautier en Eugène Delacroix deel uit van een commissie die tot taak had te verkennen of de fotografie een aan de overige kunsten gelijke status zou kunnen worden toebedeeld.<sup>40</sup>

### Decoraties

In 1854 kreeg Rousseau opnieuw een staatsopdracht, ditmaal voor twee monumentale decoraties voor een eetzaal, elk 242 x 142 cm groot, die een plaats kregen in het nationale museum voor eigentijdse schilderkunst, het Palais du Luxembourg (fig. 21 en 22). Hij was daarmee aangeland op een punt in zijn carrière, waar Baudelaire hem waarschijnlijk niet gevuld zou zijn. Immers, de criticus had de schilderijen van Rousseau's rival Saint-Jean in 1845 nog betiteld als 'des tableaux de salle à manger' en dat was niet als compliment bedoeld. In 1855 exposeerde Rousseau de beide doeken op de Exposition Universelle naast twee andere decoraties voor de eetkamer van baron James de Rothschild (1792-1868). Ook in zijn decoratieve stukken blijkt Rousseau allesbehalve zwaarwichtig. Het ene doek stelt een geitje voor dat zich tegelijkertijd aan een guirlande van bloemen, daarbij goedschiks toegelachen door de buste van een satyr. Op het andere koestert een parmantig stel ooievaars zich in de zon aan de rand van een bassin. Beide doeken zijn geïnspireerd op

Fig. 19 Alexandre-Gabriel Decamps *Les experts*, 1837 oil on canvas, 46.4 x 64.1 cm New York, The Metropolitan Museum of Art



fox-terrier 'Diane'<sup>34</sup> and the portraits of *Glorieux* and *Pharamond* from the *équipage* of the Comte du Manoir are all examples of these.<sup>35</sup> We know that he would also paint such portraits in miniature for his clients.

### 'Singeries'

A separate category within the genre 'animal piece' is formed by the 'singeries' with which Rousseau won considerable success. In these works an ape, be it costumed or not, serves to ridicule a particular human weakness. David Teniers the Younger (1610-1690) had popularised such scenes in the seventeenth century, and in the eighteenth the Frenchman Jean-Siméon Chardin (1699-1779) had painted several charming compositions satirising the artistic vocation in the form of a singerie (fig. 17). Decamps did much to enhance the popularity of singeries in the nineteenth century. He cast apes as actors, musicians, scholars, painters, jockeys, cooks and hunters. The most famous of these were *Le singe peintre* and *Les experts* (fig. 19). The genre was also imitated outside France. In Holland, for instance, August Allebé (1838-1927) painted a watercolour with apes reading books as a commentary on Darwin's theory of evolution.<sup>36</sup>

Philippe Rousseau is known to have painted *Le singe musicien* (fig. 16), *Le singe savant* and *Les singes photographes*.<sup>37</sup> At the Salon of 1861, moreover, he exhibited an ape as a violinist reading his sheet music upside down, entitled *Musique de chambre*,<sup>38</sup> and at that of 1863 he presented *La recherche de l'absolu* (fig. 20, cat. 3). In this canvas the alchemist's ape assistant anticipates Paul Dukas' sorcerer's apprentice.<sup>39</sup> Finally in 1866, in the singerie *Il opère lui-même*, Rousseau satirised photography.

His satire of it notwithstanding, Rousseau is known to have been seriously involved with photography. He was an active member of the Société Française de photographie, and in 1859, together with Théophile Gautier and Eugène Delacroix, he sat on a commission that was to determine whether the status of photography was equal to that of the other arts.<sup>40</sup>

### Decorations

In 1854 Rousseau was again given a state commission, this time for two monumental diningroom decorations, each measuring 242 x 142 cm, which were eventually housed in the national museum for contemporary art, the Palais du Luxembourg (figs. 21 and 22). Baudelaire would probably not have approved of this turn in his career, given the poet's less than flattering description of the pictures Rousseau's rival Saint-Jean exhibited in 1845: 'des tableaux de salle à manger'. In 1855 Rousseau exhibited both canvases at the Exposition universelle, alongside two similar decorations for the diningroom of James baron de Rothschild (1792-1868).

Fig. 20, cat. 3 Philippe Rousseau  
La recherche de l'absolu, 1863  
oil on canvas, 130 x 97 cm  
Nantes, Musée des Beaux-Arts de  
Nantes



een achttiende-eeuws voorbeeld, maar ook hier is het nog niet Chardin, maar eerder werk van Desportes of Oudry dat Rousseau voor ogen had.<sup>41</sup>

De eerder geciteerde criticus Chaumelin schreef in 1857 in dat verband dat Rousseau beschikte over een 'largeur de touche' die hem zeer geschikt maakte voor decoraties. Ze waren bovendien sober en terughoudend qua ornamentiek, wat niet van alle kunst uit het Second Empire gezegd kan worden.<sup>42</sup> Ook Théophile Gautier constateerde dat de kunstenaar qua compositie en techniek geheel opgewassen was tegen de uitdaging die dergelijke opdrachten stelden.<sup>43</sup>

In het Museum of Fine Arts in Utah bevinden zich twee zeer verwante decoratieve stukken uit de voormalige collectie Roussel (fig. 24 en 25, cat. 14 en 15). Slechts zeer weinig is bekend omtrent deze en andere van dergelijke opdrachten. De literatuur over Rousseau vermeldt nog decoraties voor het Parijse huis van Mme Grandin, die nauw bevriend was met de kunstenaar en ook enkele bloemstillevens van hem bezat. Voor haar Parijse woning schilderde hij twee decoraties met vogels: een vlucht wilde eenden en een groep reigers. Het stadshuis van een heer Closemann in Bordeaux decoreerde Rousseau met vier grote stillevens en in 1859 ontwierp hij zeven decoraties naar fabels van La Fontaine voor een eetkamer in het Hôtel d'Albe, het extravagante huis dat keizerin Eugénie voor haar zuster, de hertogin van Alva, had laten optrekken, en waar in 1860 een beroemd gekostumeerd bal plaatsvond.<sup>44</sup>

Fig. 21 Philippe Rousseau  
*Chevreau broutant des fleurs*, 1854  
oil on canvas,  
224 x 142 cm  
destroyed

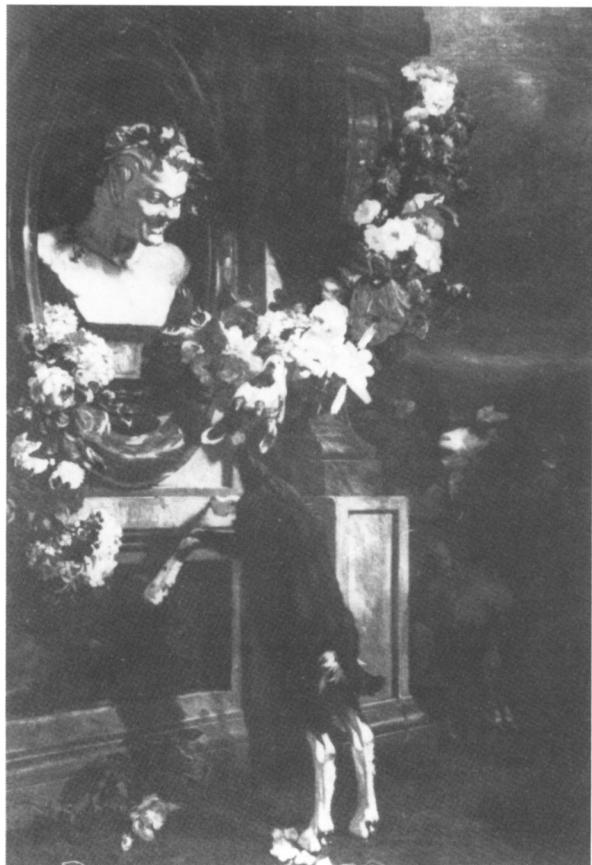


Fig. 22 Philippe Rousseau  
*Cigognes faisant la siesta au bord d'un bassin*, 1854  
oil on canvas,  
224 x 142 cm  
destroyed

He approached these decorative commissions just as light-heartedly as he did his animal pieces. The one canvas shows a goat helping itself to a garland of flowers, at which the bust of a satyr laughs good-naturedly; in the other a pair of storks is seen on the edge of a basin in the sun. Both works are inspired by eighteenth-century models; here it is not yet Chardin, however, but rather Desportes or Oudry whom Rousseau had in mind.<sup>41</sup>

In reference to Rousseau's decorations, Chaumelin once complimented his 'largeur de touche', which the critic found ideally suited to work of this kind. He particularly admired the painter's restraint in his use of ornament, especially compared to the rest of the art of the Second Empire.<sup>42</sup> Moreover the composition and technique of his decorative work showed the artist was equal to such commissions, as far as Gautier was concerned.<sup>43</sup>

However highly Rousseau's endeavours in this field may have been regarded at the time, the fact is that very little is known about his decorations. The Museum of Fine Arts in Utah preserves two closely related decorative pieces from the former Roussel Collection (figs. 24 and 25, cat. 14 and 15). The artist is known to have painted decorations for the Paris house of Mme Grandin, a close friend and owner of several of his flower still lifes; the paintings featured a flock of wild ducks and a group of herons. For the Bordeaux townhouse of a Monsieur Closemann he executed four large



Een langgerekt decoratiestuk getiteld *Hommage à Chardin* (fig. 26) diende mogelijk als een supraporte voor het Hôtel de Rothschild in de Rue du Faubourg Saint-Honoré in Parijs. Het heeft een palet als hoofdmotief, aan weerszijden omgeven door een sculptuur, tekeningen en een pastelpoortret. Het doek is een pastiche van een acht- tiende-eeuwse decoratie en heeft, anders dan de titel doet vermoeden, maar weinig met Chardin te maken. Het behoorde toe aan Charlotte, barones Nathanaël de Rothschild (1825-1899) en het centraal in de compositie geplaatste palet zal verwijzen naar haar status als dilettant- kunstenares. Zij exposeerde jarenlang op de Salon en bezat een aanzienlijke collectie werken van Chardin.<sup>45</sup> Zij was bevriend met Madame de Nadaillac (1825-1887), die ook schilderes was en van wie Rousseau twee aquarellen en een pastel bezat, waaronder een kopie naar zijn eigen *Chardin et ses modèles* (Chardin en zijn modellen, fig. 31, cat. 4).<sup>46</sup>

In dit kader dient ook vermeld te worden dat Rousseau, in het voetspoor van zijn voorganger Oudry,<sup>47</sup> enige tijd een hechte band onderhield met de Manufacture Nationale de Tapisserie te Beauvais. Vanaf 1879 behoorde hij tot de kunstenaars die waren aangezocht voor het ontwerpen van wandtapijten die bestemd waren voor de grote trap van het Palais du Luxembourg, en die de fabriek in Beauvais zou uitvoeren. In oktober 1882 maakte hij samen met zijn vriend Jean-Louis Gérôme (1824-1904) deel uit van een commissie ter instelling van ‘un prix de Beauvais’. De twee grote decoraties uit 1854 uit het Luxembourg (fig. 21 en 22) verbleven tussen 1885 en 1889 in Beauvais, om als voorbeeld voor tapijserieën te dienen en op de Parijse Wereldtentoonstelling van 1889 was Rousseau postuum vertegenwoordigd met een kleine tapijserie naar zijn *Deux perroquets* (Twee papegaaien, fig. 23).<sup>48</sup>

still lifes, furthermore, and in 1859 painted seven decorations after fables by La Fontaine for a diningroom in the Hôtel d’Albe, the luxurious house Empress Eugénie built for her sister, the Duchess of Alva, where a famous costume ball occurred in 1860.<sup>44</sup>

The oblong decorative piece entitled *Hommage à Chardin* (fig. 26) may have originally served as an over- door in the Hôtel de Rothschild in Rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris. Its principal motif is a palette, flanked by a sculpture, some drawings and a pastel portrait. The work is a pastiche of an eighteenth- century decoration and - despite the title - has little to do with Chardin. It once belonged to Charlotte baroness Nathanaël de Rothschild (1825-1899), to whose artistic avocation the palette is presumably an allusion. Not only did the Baroness regularly exhibit at the Salon, she also owned a sizeable collection of Chardins.<sup>45</sup> Her circle of friends included Madame de Nadaillac (1825-1887), who painted two watercolours and a pastel in Rousseau’s collection, including a copy after his own *Chardin et ses modèles* (fig. 31, cat. 4).<sup>46</sup>

While on the subject of Rousseau’s decorative activities, we should not fail to mention his endeavours in the field of tapestry design. In the footsteps of his forerunner Oudry,<sup>47</sup> he worked closely with the Manufacture Nationale de Tapisserie in Beauvais. Starting in 1879, he was one of the artists who supplied *modelli* for the tapestries in the large staircase of the Palais du Luxembourg, which were woven by the factory. In October 1882, moreover, together with his friend Jean-Louis Gérôme (1824-1904), he sat on a commission charged with instituting ‘un prix de Beauvais’. The two large decorations he painted for the Luxembourg in 1854 (figs. 21 and 22) were kept in Beauvais between 1885 and 1889, where they served as *modelli*. Finally, at the Exposition universelle of 1889 Rousseau was posthumously represented by a small tapestry woven after his *Deux perroquets* (fig. 23).<sup>48</sup>

Fig. 23 Philippe Rousseau  
Deux perroquets  
tapisserie  
Beauvais, Manufacture  
Nationale de Tapisserie



Fig. 24, cat. 14  
Philippe Rousseau  
La fontaine aux  
colombes  
oil on canvas  
200.7 x 182.9 cm  
Salt Lake City,  
The Utah Museum of  
Fine Arts





Fig. 25, cat. 15  
Philippe Rousseau  
*Le banc aux fleurs*  
oil on canvas  
200.7 x 182.9 cm  
Salt Lake City,  
The Utah Museum of  
Fine Arts

## Vrienden en verzamelaars

De staatsopdrachten en de illustere namen van zijn opdrachtgevers geven al aan dat Rousseau zijn cliëntele in de hoogste kringen had gevonden. De criticus De La Rochenoire betitelde hem in zijn bespreking van de Wereldtentoonstelling van 1855 als 'le peintre de Monsieur Rothschild'.<sup>49</sup> De bevestiging van zijn reputatie kwam met aankopen uit de kring van het keizerlijke hof. Regelmatig werd Rousseau als gast gesigneerd bij prinses Mathilde Bonaparte, de nicht van de keizer Napoleon III. Zij was zelf ook schilderes, waarbij zij als kopiiste een behoorlijk niveau had, maar haar oorspronkelijk werk ontbrak het aan karakter.<sup>50</sup> De prinses bezat van Rousseau *Les singes photographes* en *Fleurs d'automne* en de schilder ontwierp decoraties voor haar eetzaal.

Tijdens het Second Empire hield prinses Mathilde een belangrijke salon in haar huis aan de Rue de Courcelles. Ook na de val van Napoleon III in 1870 verkoos zij in Parijs te blijven wonen en in haar nieuwe woning aan de Rue de Berry ontving zij wederom schrijvers (op woensdag) en schilders (op vrijdag). Tot hen behoorden de schilders Anastasi,<sup>51</sup> Baudry, Bonnat, Detaille, Gérôme, Jalabert,<sup>52</sup> De Nittis, en Philippe Rousseau. Tijdens een bezoek aan een van de soirées van de prinses ontwaarde De Goncourt op 14 november 1874 in haar atelier, door hem beschreven als 'aimable domicile du gouvernement de l'art de la littérature, le gracieux ministère des Grâces', een foto van een stillevens. 'Sur un coin de table, un petit pupitre de lacque montre, exposée, la photographie du tableau de *La fête Dieu* de Philippe Rousseau, au bas duquel Augier a crayonné des vers'.<sup>53</sup> Het bewuste schilderij (fig. 27), een stillevens gewijd aan de H. Sacramentsdag, was Rousseau's inzending aan de Salon van dat jaar en het door De Goncourt genoemde gedicht van Emile Augier staat in de catalogus afgedrukt. Met name de dichtregel 'Op deze mengelmoes van bonte voorwerpen liet de zon een stuk van zijn zilveren mantel vallen', zal de stillevenschilder aangesproken hebben.<sup>54</sup>

Een week eerder, op 7 november 1874, vermeldt het dagboek van De Goncourt, dat Rousseau bij hem te luchten was, in gezelschap van 'de slungelige Jalabert' en de besnorde actrice Emilie-Honorine Guyon (1821-1878). De Goncourt gaf bij die gelegenheid ook een kernachtige beschrijving van het uiterlijk van de toen 58-jarige kunstenaar: 'Rousseau met zijn huidskleur van peperkoek en het donkere gezicht omkranst door zijn witte haar'.<sup>55</sup> Rousseau's uiterlijk ligt behalve in deze beschrijving ook nog vast in een foto van Nadar (1820-1910; zie fig. 1) en in geschilderde portretten van de hand van zijn vrienden Edouard Dubufe (1820-1883) en Jean-Louis Gérôme. Laatstgenoemde tekende Rousseau's portret tijdens een verblijf in diens buiten in Acquigny en zou later zijn buste vervaardigen (fig. 59, cat. 30).<sup>56</sup>

Dubufe, een zwager van de componist Gounod, verkeerde in hetzelfde milieu als Rousseau en portretteerde onder meer prinses Mathilde, de graaf de Nieuwerkerke,

## Collectors and contacts

The state commissions and distinguished patrons we have just surveyed should leave no doubt as to the calibre of Rousseau's clientele. In his review of the Exposition universelle of 1855, the critic Jean de la Rochenoire referred to him as 'le peintre de Monsieur Rothschild'.<sup>49</sup> But his reputation was established by individuals close to the imperial court. Rousseau was a regular guest of Princess Mathilde Bonaparte, the cousin of Emperor Napoleon III. The Princess was herself an amateur painter whose copies were accomplished even if her original work lacked character.<sup>50</sup> She owned Rousseau's *Les singes photographes* and *Fleurs d'automne*, and commissioned diningroom decorations from him.

Princess Mathilde maintained an important salon at her residence in Rue de Courcelles. After the fall of Napoleon III in 1870 she chose to remain in Paris, where she received writers on Wednesdays and painters on Friday at her new residence in Rue de Berry. The painters included Anastasi,<sup>51</sup> Baudry, Bonnat, Detaille, Gérôme, Jalabert,<sup>52</sup> De Nittis and Philippe Rousseau. The Goncourts described her house as the 'aimable domicile du gouvernement de l'art de la littérature, le gracieux ministère des Grâces'. During one of the Princess's *soirées*, on 14 November 1874, they happened to notice a photograph of a still life: 'Sur un coin de table, un petit pupitre de lacque montre, exposée, la photographie du tableau de *La fête Dieu* de Philippe Rousseau, au bas duquel Augier a crayonné des vers'.<sup>53</sup> The picture in question (fig. 27), a still life with objects related to the Feast of Corpus Christi, was Rousseau's submission to that year's Salon, and was accompanied by a poem by Emile Augier in the catalogue. The verse 'On this jumble of motley objects the sun lets a ray of its vermeil mantle fall' must have struck a chord with the still-life painter.<sup>54</sup>

A week prior to this *soirée*, on 7 November 1874, the Goncourt brothers had described having lunch with Rousseau. The 'oafish Jalabert' and the moustached actress Emilie-Honorine Guyon (1821-1878) were also present. The same journal entry gives a pithy description of the 58-year-old artist, 'with his gingerbread complexion and dark face wreathed by white hair'.<sup>55</sup> Rousseau's appearance was also recorded in a photograph by Nadar (1820-1910; see fig. 1), and in portraits by his friends Edouard Dubufe (1820-1883) and Jean-Louis Gérôme. The latter drew Rousseau's portrait while staying at his colleague's countryhouse in Acquigny, and it was on the basis of that sheet that he later modelled a bust of him as well (fig. 59, cat. 30).<sup>56</sup>

Dubufe, a brother-in-law of the composer Gounod, moved in the same circles as Rousseau and portrayed, among others, Princess Mathilde, the Comte de Nieuwerkerke, Alexandre Dumas *filz* and the painters Rosa Bonheur and Henri Joseph Harpignies. The two artists sat on the jury of the Salon in 1873 and 1874. At



*Fig. 26, Philippe Rousseau  
Hommage à Chardin  
oil on canvas, 64 x 179 cm  
whereabouts unknown*

*Fig. 27 Philippe Rousseau  
La fête Dieu  
illustration in the Salon  
catalogue of 1874*



Alexandre Dumas fils en de schilders Rosa Bonheur en Henri Joseph Harpignies. Met Rousseau maakte hij in 1873 en 1874 deel uit van de jury van de Salon en op die van 1876 exposeerde Dubufe naast elkaar zijn portretten van Emile Augier en Philippe Rousseau, die door de kritiek werden geprezen als de bekroning van een fraaie carrière.

Kennelijk was Rousseau's werk ook in kunstenaarskringen gezocht. Zo bezat Dubufe een stilleven met kaas van Rousseau en behoorden ook de succesvolle toneelschrijver Alexandre Dumas en de bronsgieter Ferdinand Barbedienne (1810-1892) tot zijn cliëntele. Het dagboek van Eugène Delacroix informeert ons dat Rousseau en zijn naamgenoot en collega, de Barbizon-schilder Théodore Rousseau, op 31 mei 1855 dineerden bij de vermogende verzamelaar Adolphe Moreau, die vooral als verzamelaar van het werk van Delacroix bekendheid kreeg. Hij behoorde in 1885 tot de belangrijke kopers op de veiling die toen van Rousseau's atelier inhoud werd gehouden.<sup>57</sup> Zijn omgang met vakgenoten valt verder nog te reconstrueren aan de hand van twee catalogi van veilingen uit zijn eigen bezit, die ons informeren over werk van tijdgenoten dat hij in zijn collectie had. In zijn nalatenschap bevonden zich naast kunstwerken van minder bekende schilders als Bellangé, Forget en Raffet, werk van Dupré en Decamps, enkele vissersstukken<sup>58</sup> en een vrouwenportret door Eugène Isabey (1803-1886), van wie bekend is dat hij ook wel eens figuren in werken van Rousseau schilderde.<sup>59</sup> Hij bezat verder tekeningen van Isidore Pils (1813-1875) en Eugène Fromentin (1820-1876) en van Johan Barthold Jongkind (1819-1891) een *Canal de Hollande*.<sup>60</sup> Jongkind woonde in dezelfde buurt als Rousseau en mogelijk hebben de kunstenaars ook wel eens samen opgetrokken in Honfleur, waar beiden gewerkt hebben.<sup>61</sup> In 1860 behoorde Rousseau tot de collega's die een kunstwerk ter beschikking stelden om de terugreis van de beroerde Jongkind van Nederland naar Parijs te bekostigen.<sup>62</sup>

Over de relatie die Rousseau met de kunsthandel onderhield is weinig bekend. Hij kon voor zijn werk hoge prijzen vragen en het ging hem op den duur zo goed dat hij in 1867 een aanbod om een werk aan de Staat te verkopen afsloeg vanwege de te lage vergoeding. Hij vond zijn kopers ook aan de overzijde van de oceaan.<sup>63</sup> Victorine Hefting vermeldt dat hij zijn meeste schilderijen verkocht via de handelaar Adam op de Boulevard des Italiens en dat hij daar ook regelmatig tentoonstelde.<sup>64</sup> Interessant is dat de kunstenaar nu en dan zijn toevlucht nam tot het organiseren van veilingen van zijn werk, in aanvulling op hetgeen hij via de gebruikelijke kanalen afzette. Deze methode om een impuls aan de verkoop van eigen werk te geven, was in de vorige eeuw niet ongebruikelijk, al brachten de meeste kunstenaars slechts bescheiden aantallen werken ter veiling. De veiling van zijn nalatenschap buiten beschouwing gelaten, zijn in het geval van Rousseau vier van deze veilingen bekend.<sup>65</sup> Op 2 februari 1856 werden 25 schilderijen en 7 pastels gevuld, waarbij wij onder de kopers de verzamelaar Moreau en de

the Salon of 1876 Dubufe displayed his portraits of Emile Augier and Philippe Rousseau, which were acclaimed by the critics as the crowning achievement of a brilliant career.

Rousseau's work was apparently prized by other artists, as well. Dubufe himself owned a still life with cheese. The successful dramatist Alexandre Dumas and the founder Ferdinand Barbedienne (1810-1892) also bought his work. Delacroix tells us that on 31 May 1855, Rousseau dined with his namesake and colleague, the Barbizon painter Théodore Rousseau, and the collector Adolphe Moreau. Thirty years later, in 1885 Moreau, known primarily as a collector of Delacroix, was still one of the more important buyers at the sale of Rousseau's studio.<sup>57</sup>

Rousseau's network of colleagues and collectors can be further reconstructed with the help of the catalogues of two sales he organised. Besides that of lesser known painters such as Bellangé, Forget and Raffet, his collection comprised work by Dupré and Decamps, 'several fish still lifes'<sup>58</sup> and a woman's portrait by Eugène Isabey (1803-1886), who is known to have occasionally painted figures in Rousseau's works.<sup>59</sup> He owned drawings by Isidore Pils (1813-1875) and Eugène Fromentin (1820-1876), as well as a *Canal de Hollande* by Johan Barthold Jongkind (1819-1891).<sup>60</sup> In Paris Jongkind lived in the same neighbourhood as Rousseau; since both artists worked in Honfleur, they may have crossed paths there as well.<sup>61</sup> Indeed Rousseau was one of Jongkind's colleagues who, in 1860, contributed a work to help finance the penurious artist's return to Paris from the Netherlands.<sup>62</sup>

Rousseau's relations with the art trade are rather obscure. We know that he could command high prices for his work, so high in fact that he declined an offer from the state in 1867. Nor was his clientèle exclusively European.<sup>63</sup> According to Victorine Hefting, he sold most of his pictures through the dealer Adam on the Boulevard des Italiens, at whose gallery he regularly exhibited his work.<sup>64</sup> Interestingly enough, Rousseau himself occasionally organised public auctions, presumably to augment his sales through other channels. Nor was it uncommon in the nineteenth century for artists to do so, though most brought less of their work to auction than did Rousseau. Not counting the sale of his estate, he sold work in this fashion on four different occasions.<sup>65</sup> On 2 February 1856, 25 pictures and 7 pastels were acquired by, among others, the collector Moreau and the dealer Détrumont.<sup>66</sup> Two years later, on 22 February 1858, Rousseau sold 25 canvases once again; besides Détrumont, the buyers included the Comte de Nieuwerkerke, who bought two works, and Baron Corvisart. On 21 February 1881 a sale comprising 37 lots was held, and two years before his death, on 27 March 1885, another 25 pictures changed hands. At this last sale Moreau demonstrated his abiding loyalty to the artist, as did Baron de Rothschild, who purchased six works. Worth noting

Fig. 28, cat. 13 Philippe Rousseau

The fish market

oil on panel, 23.8 x 34.6 cm

London, The Trustees of The  
National Gallery

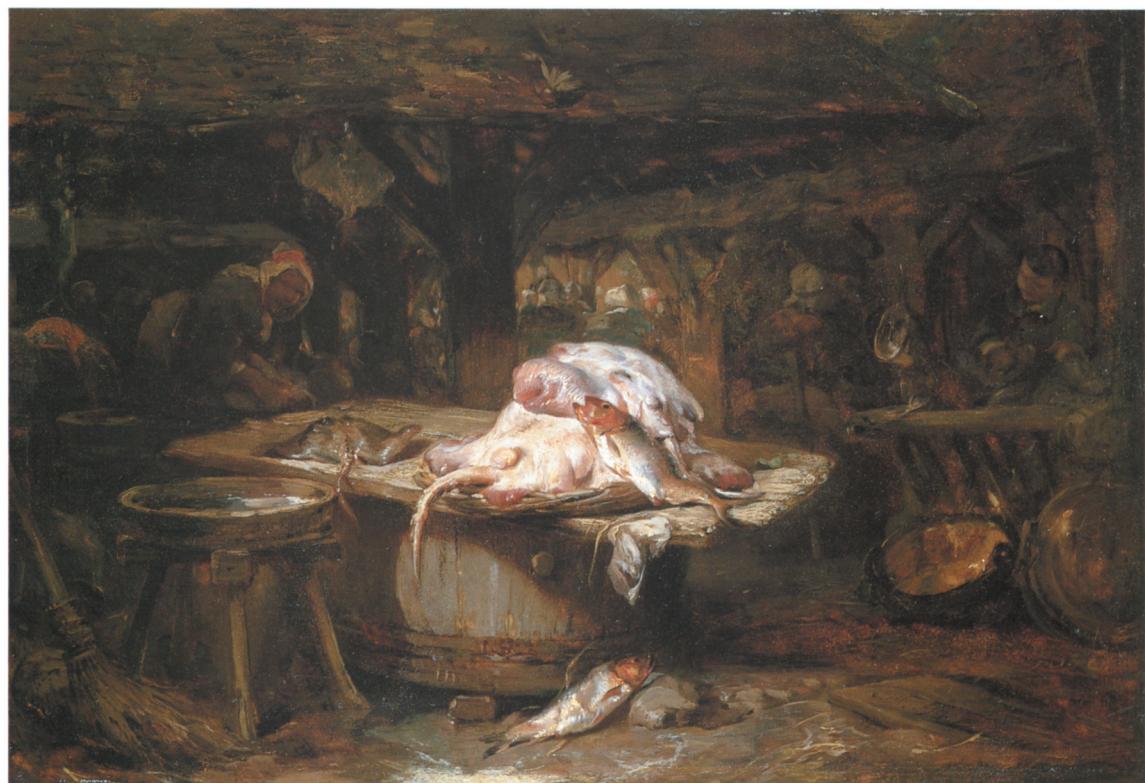


Fig. 29, cat. 11

Philippe Rousseau

Les fromages

oil on canvas, 86 x 113 cm

Rouen, Musée des Beaux-Arts



handelaar Détrimont aantreffen.<sup>66</sup> Twee jaar later, op 22 februari 1858, veilde Rousseau opnieuw 25 doeken, met naast Détrimont ook de graaf van Nieuwerkerke, die twee werken kocht, en de baron Corvisart onder de kooplustigen. Op 21 februari 1881 was er een veiling met 37 nummers en twee jaar voor zijn overlijden, op 27 maart 1885, kwamen wederom 25 schilderijen onder de hamer, waarbij van de oudgedienden Moreau weer van de partij was, evenals baron de Rothschild, die zes werken voor zijn rekening nam. Daarnaast kwam werk in handen van de kunsthändelaren Adrien Beugniel, die vooral als handelaar van Delacroix bekend werd, en De la Rebeyrette, met wie de gebroeders Van Gogh later zaken deden.

### Stilleven

De reputatie van Rousseau berust - de dierstukken ten spijt - vooral op zijn stillevens. Het vroegste stilleven dat van hem bekend is, is waarschijnlijk het Oudry-achtige schilderij van een dode zwarte kip (*La poule noire*) in het museum van Louviers. De datering is moeilijk leesbaar, maar zou 1836 kunnen zijn.<sup>67</sup> Zeker is dat Philippe Rousseau zich vanaf 1843 blijvend toeglegde op het schilderen van stillevens en zijn totale productie overziedt, valt op hoe rijkgeschakeerd zijn oeuvre in dit genre is. Hij beheerde binnen zijn metier nagenoeg alle sub-genres, schilderde keukenstukken, jachtstilleven met hazen of gevogelte, vruchtenstilleven en bloemstukken. Nu eens beperkte hij zich tot de weergave van een klein aantal voorwerpen, dan weer trok hij alle registers open en etaleerde hij zijn virtuositeit in spectaculaire pronkstilleven. In deze grote rijkdom aan motieven onderscheidt Rousseau zich duidelijk van zijn collega's Bonvin en Ribot, die zich doorgaans binnen de kleinere actieradius van het nederige stilleven bewogen en een veel geringer scala aan motieven tot hun beschikking hadden. Alleen Antoine Vollon kon in dat opzicht enigszins met Rousseau wedijveren.

Al naar gelang het type stilleven dat hij onderneemt put Rousseau zijn inspiratie uit de Hollandse of Vlaamse zeventiende eeuw, of sluit hij aan bij voorbeelden van zijn achttiende-eeuwse Franse voorgangers. Théophile Gautier vergeleek Rousseau als stillevenschilder met zulke uiteenlopende voorgangers als de Nederlanders Snijders en Weenix en de Spanjaard Meléndez. Uit een kopie van een wildstuk naar Jean-Baptiste Oudry die in september 1986 bij Nouveau Drouot geveild werd, weten wij dat de Hollandse kunstenaars uit de zeventiende eeuw en Chardin niet zijn enige modellen waren. Hoewel de gebroeders De Goncourt Chardin en Oudry bij voorkeur als opponenten presenteren<sup>68</sup> sprokkelde Philippe Rousseau al naar gelang het uitkwam bij beide kunstenaars. Vooral voor zijn jachtstukken ging hij bij Oudry te rade en ook sommige meer formele bloemstukken sluiten bij deze kunstenaar aan. De dominante invloed was echter op den duur die van Chardin.

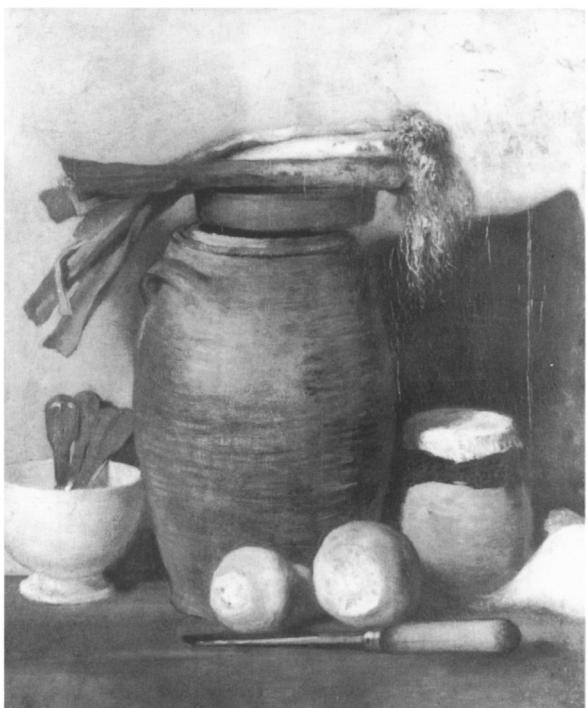


Fig. 30 Jean-François Millet  
Still life with leeks, 1860-64  
oil on canvas, 75 x 61 cm  
The Hague, Museum Mesdag

among the other buyers are the dealers Adrien Beugniel, who dealt principally in Delacroix, and De la Rebeyrette, with whom the brothers Van Gogh later did business.

### Still lifes

The success of his animal pieces notwithstanding, Rousseau's reputation rests primarily on his still lifes. The earliest known example is probably the Oudry-like picture of a lifeless black chicken (*La poule noire*) in the museum of Louviers. The date is difficult to read, but may be 1836.<sup>67</sup> We can be certain that from 1843 onwards, Philippe Rousseau never stopped painting still lifes. Indeed taking his entire oeuvre into consideration, it is striking how divergent his activity in this genre was. In the course of his career he mastered virtually every sub-genre, including everything from kitchen pieces to hunting still lifes with hares or fowl, fruit still lifes and flower pieces. One moment he confined himself to a few everyday items, the next he pulled out all the stops in spectacular displays of costly delicacies and precious objects. The sheer breadth of his subject matter distinguishes Rousseau from his colleagues Bonvin and Ribot, who rarely ventured beyond frugal still lifes and had a far more limited vocabulary of motifs at their disposal. Only Antoine Vollon approximated Rousseau in this respect. Depending on the type of still life he had in mind,

## Chardin

Frankrijk kende in de achttiende eeuw in de figuur van Jean-Siméon Chardin een unieke verschijning die, voortbouwend op de voorbeelden van de zeventiende-eeuwse Nederlanders, stillevens schilderde van een uiterst verfijnde stofuitdrukking en een grote innigheid. Hij kreeg enkele navolgers in Delaporte (1725-1793) en Vallayer-Coster (1744-1818), wier werk later wel eens ten onrechte voor dat van Chardin doorging. Maar behalve in hun werk werd tussen 1780 en 1846 weinig aandacht aan Chardin besteed.

De herontdekking van Chardin in de negentiende eeuw viel precies samen met de doorbraak van Rousseau's reputatie in de jaren 1845-46.<sup>69</sup> De hernieuwde waardering voor Chardin ging hand in hand met een grotere vraag van de welvarende bourgeoisie naar stillevens, die al onder het koningschap van Louis Philippe (1830-1848) was ingezet. Hoewel de status van het stilleven in de hierarchie der genres nog steeds gering was, braken critici van realistische signatuur als Théophile Thoré en Jules Champfleury, zelf eigenaar van twee Chardin stillevens,<sup>70</sup> een lans voor de vergeten meester. Zijn natuurgetrouwe weergave van de voorwerpen van alledag werd als ritchinggevend voor de eigen generatie aangeprezen. Inmiddels hadden de verzamelaars François Marcille, Laurent Laperlier en Louis La Caze omvangrijke verzamelingen van Chardins werk aangelegd, die voor kunstenaars toegankelijk waren en in december 1846 publiceerde Pierre Hédouin de eerste wetenschappelijke studies over Chardin. In 1860 koos de kunstcriticus Philippe Burty uit de bovengenoemde collecties een veertigtal werken voor een Chardin-tentoonstelling in de Galerie Martinet.

Champfleury en Thoré-Bürger legden als voorvechters van het realisme ook verband tussen het werk van Chardin en realistische stillevenschilders als Rousseau en Bonvin. Niet alleen deze specialisten ondergingen zijn invloed maar ook tal van andere kunstenaars. Zo had Edouard Manet met vrucht de Chardin-tentoonstelling bij Martinet bezocht en ook het rustieke *Stilleven met prei* (fig. 30) dat Jean-François Millet in de eerste helft van de jaren zestig schilderde, herinnert aan Chardin.

De reputatie van Henri Fantin-Latour (1836-1904) is in de eerste plaats gebaseerd op zijn bloemstillevens, een genre dat Chardin maar zelden beoefende. In de tonige achtergronden van veel van Fantins werken blijkt echter wel degelijk een relatie die ook Fantin met de achttiende-eeuwse meester onderhield en sommige tijdgenoten vergeleken hem dan ook met Chardin. Naast zijn bloemstukken entameerde Fantin thema's, die in hun uiterste eenvoud en terughoudendheid soms het werk van Manet zowel als Chardin dicht naderen. In het hier getoonde *Stilleven met een mand druiven en een appel* (fig. 33, cat. 29) benadert hij zeer dicht de wereld van Chardin, maar nooit wordt het bij hem tot *pastiche*.<sup>71</sup>

Rousseau drew inspiration from seventeenth-century Netherlandish art, or from eighteenth-century French antecedents. Gautier compared his still lifes to those of such diverse forerunners as the Dutchmen Snyders and Weenix and the Spaniard Meléndez. Judging from a copy after a game piece by Oudry, which was sold at Nouveau Drouot in September 1986, we know that seventeenth-century Dutch artists and Chardin were not his only models. The brothers Goncourt may have seen Oudry as Chardin's opposite,<sup>68</sup> but Rousseau did not hesitate to borrow from him as well, according to his needs. Especially for his hunting pieces he turned to Oudry for help, but some of his more formal flower pieces are also indebted to that artist. In the long run, however, it must be said that Chardin had the greatest impact on Philippe Rousseau.

## Chardin

Jean-Siméon Chardin occupies a unique place in the art history of eighteenth-century France. Building on the example of seventeenth-century Dutch art, he painted still lifes distinguished by a highly refined rendering of textures and a profound sense of intimacy. Delaporte (1725-1793) and Vallayer-Coster (1744-1818) imitated Chardin, to the extent that their work was occasionally mistaken for that of the master himself. Otherwise, he was largely ignored between 1780 and 1846.

Chardin's rediscovery in the nineteenth century coincided precisely with Rousseau's breakthrough in 1845-46.<sup>69</sup> The renewed appreciation for the eighteenth-century master went hand in hand with the growing demand for still lifes on the part of the bourgeoisie, who saw their affluence wax under Louis Philippe (1830-1848). Though as a genre the still life was still held in low repute, critics of realist persuasion such as Théophile Thoré and Jules Champfleury - himself an owner of two Chardin still lifes<sup>70</sup> - took up the cause of the neglected master. They hailed his faithful rendering of humble objects as a worthy guideline for their own generation.

The collectors François Marcille, Laurent Laperlier and Louis La Caze amassed large collections of Chardin's work, which they made accessible to artists. In December 1846, Pierre Hédouin published the first scholarly studies on Chardin, and in 1860, the critic Philippe Burty chose some forty works from the aforementioned collections for a Chardin exhibition in the Galerie Martinet.

As champions of realism, Champfleury and Thoré-Bürger also drew a connection between Chardin and such realist still-life painters as Rousseau and Bonvin. Nor were they the only specialists who succumbed to his influence. Edouard Manet was evidently impressed by the Chardins he saw at the Galerie Martinet, just as

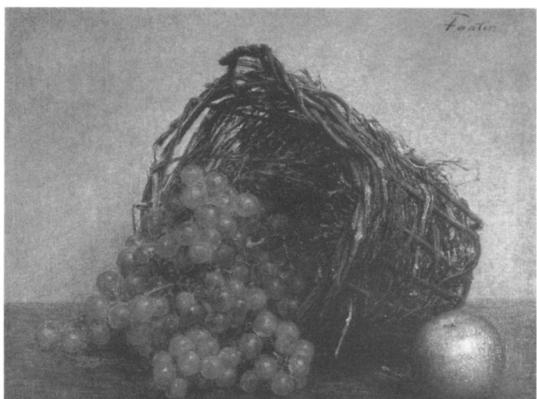


*Fig. 31, cat. 4 Philippe Rousseau  
Chardin et ses modèles, 1867  
oil on canvas, 177.5 x 225 cm  
Paris, Musée d'Orsay*



*Fig. 32, cat. 7 Philippe Rousseau  
The artist's studio, 1871  
oil on canvas, 110 x 153 cm  
Munich, Bernheimer*

Fig. 33, cat. 29  
 Henri Fantin-Latour  
*Raisin et pomme*  
 oil on canvas, 32 x 40.5 cm  
 Amsterdam, Van Gogh  
 Museum (on loan from a  
 private collector)



In de jaren tachtig las Vincent van Gogh met enthousiasme hetgeen De Goncourt over Chardin had geschreven<sup>72</sup> en het verbaast dan ook geenszins dat het aan diens vroege Parijse tijd toegeschreven *Stilleven met brood, glazen en een wijnfles* (fig. 34, cat. 31) in sterke mate de geest van Chardin ademt.

In 1867 bracht Philippe Rousseau een waarlijk monumentale hommage aan Chardin met het schilderij *Chardin et ses modèles* (fig. 31, cat. 4). Zoals Fantin-Latour op de Salon van 1864 in zijn *Hommage à Delacroix* rond het portret van de zojuist overleden schilder diens vrienden en bewonderaars had geschaard, arrangeerde Rousseau alle voorwerpen die belangrijke motieven uit het werk van Chardin vormen als de 'modellen' rond diens zelfportret. Mogelijk was Rousseau tot deze grandioze, om niet te zeggen wat uit zijn krachten gegroeide, compositie geïnspireerd door het zien van het zelfportret in pastel van Chardin dat juist in april 1867 tezamen met de collectie van Laperlier geveild was.<sup>73</sup> In Rousseau's nalatenschap bevond zich een kopie in pastel naar een versie van dat zelfportret.<sup>74</sup>

In 1869 kwamen de Chardins uit de collectie La Caze bij legaat aan het Louvre. Van Rousseau wordt vermeld dat hij vooral voor Chardins nog enigszins Oudry-achtige *Le Buffet* niet was weg te slaan, maar zijn eigen stillevens verraden dat ook werken als *Le bocal d'olives* (zie fig. 39), *La table d'office* en *Le goblet d'argent* hem zeer hebben aangesproken. Ook het motief van het in 1867 door het Louvre aangekochte *Panier de pêches* veroorzaakte menige echo bij Rousseau.

Het behoeft niet te verbazen Philippe Rousseau in 1874 in het gezelschap van de gebroeders De Goncourt aan te treffen. Zij waren het immers die in hun talrijke studies op zich genomen hadden de kunst en kunstnijverheid van de achttiende eeuw uit het diskrediet te halen. Hoewel hen de nodigen in de herontdekking van Chardin waren voorgegaan, was hun verdienste voor zijn reputatie aanzienlijk. Zij wijdden in 1863 en 1864 uitvoerige artikelen aan Chardin, die later werden omgewerkt tot een hoofdstuk over de schilder in hun invloedrijke *L'Art du XVIIIe siècle* (1880-84).

Kort voor zijn dood in 1887 verklaarde Rousseau dat

Jean-François Millet's rustic *Still Life with Leeks* (fig. 30), painted during the first half of the 1860s, emanates the spirit of the eighteenth-century master.

Henri Fantin-Latour (1836-1904) is primarily noted for his flower still lifes, a genre Chardin practiced only rarely. Yet the tone of the backgrounds of many of Fantin's works belies his indebtedness, and indeed some contemporaries compared him with Chardin. Besides flower pieces, Fantin also treated themes which, in their extreme simplicity and restraint, are reminiscent of both Manet and Chardin. In the exhibited *Still life with a basket of grapes and an apple* (fig. 33, cat. 29) he approaches the world of the eighteenth-century master very closely indeed, but without ever going so far as to copy him.<sup>71</sup>

In the 1880s Vincent van Gogh was excited by what De Goncourt had written about Chardin.<sup>72</sup> It is therefore hardly surprising that the *Still life with bread, glasses and a wine bottle* (fig. 34, cat. 31), which has been assigned to the Dutchman's early Parisian period, reminds one of Chardin.

In 1867 Philippe Rousseau paid a truly monumental homage to the eighteenth-century master in *Chardin et ses modèles* (fig. 31, cat. 4). Just as Fantin-Latour had ranged the friends and admirers of Delacroix around a portrait of the late artist in his *Hommage à Delacroix*, displayed at the Salon of 1864, Rousseau surrounded the master's self-portrait with objects that figure prominently in Chardin's work. He may have arrived at this grandiose, not to say overcrowded composition after seeing Chardin's pastel self-portrait, which was sold in April 1867, just before he painted the canvas, along with the rest of Laperlier's collection.<sup>73</sup> Rousseau's estate comprised a pastel copy after a version of that

Fig. 34, cat. 31 Vincent van Gogh (attributed to)  
*Still life with bread, glasses and a wine bottle*  
 oil on canvas, 37.5 x 46 cm  
 Amsterdam, Van Gogh Museum, Vincent van Gogh  
 Foundation

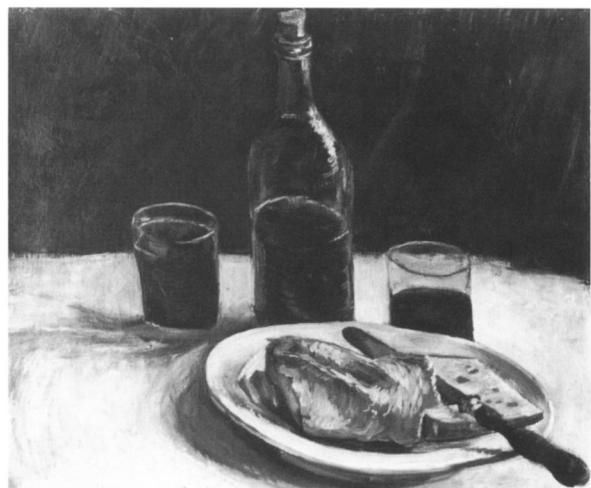


Fig. 35, cat. 27 François Bonvin  
Still life with silver cup and  
basket of strawberries, 1871  
oil on canvas, 45.5 x 36 cm  
Amsterdam, Van Gogh Museum  
(on loan from Rijksmuseum)

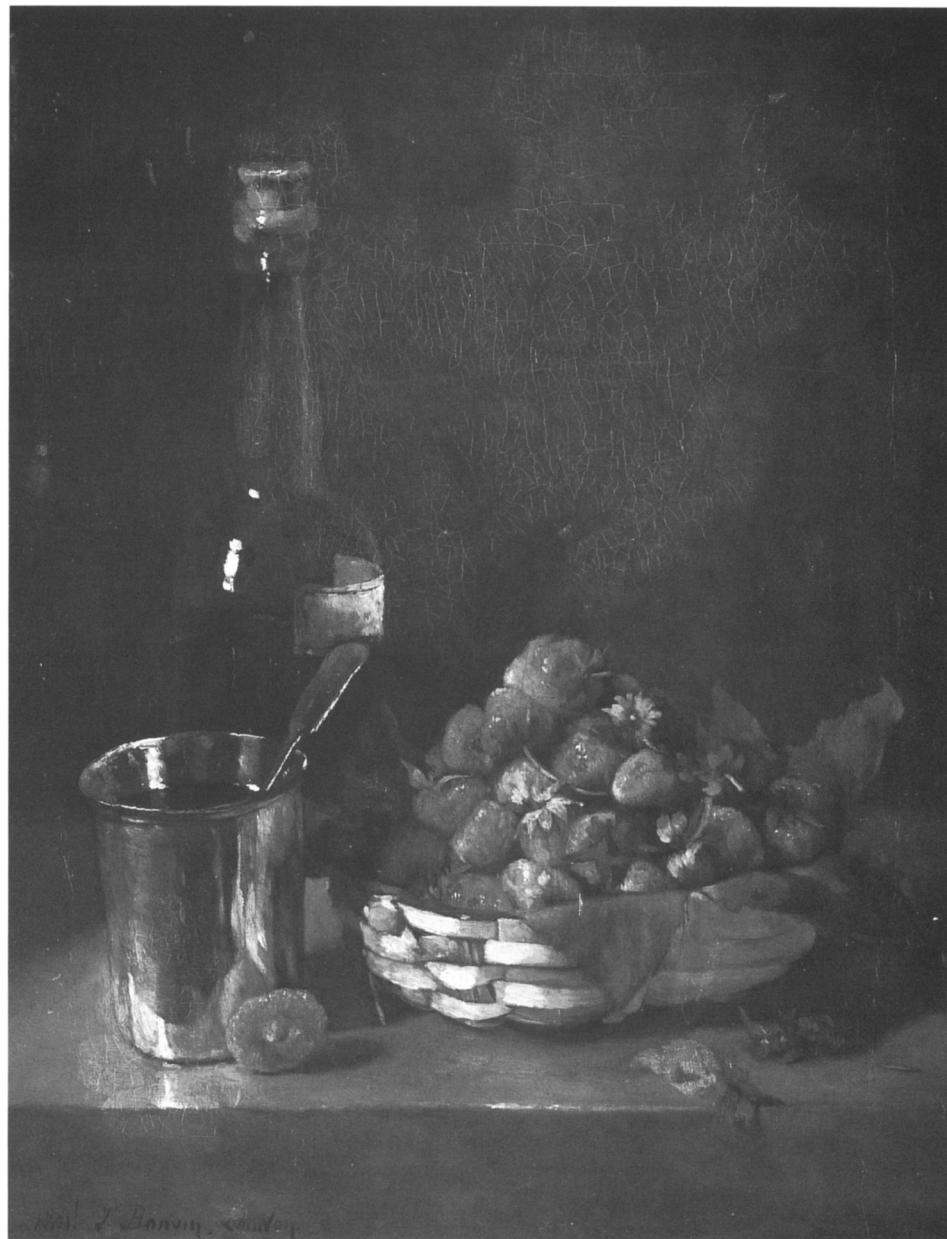


Fig. 36, cat. 32 Théodule  
Augustin Ribot  
Two fish and a jar  
oil on panel, 39 x 57 cm  
Amsterdam, Van Gogh Museum,  
Vincent van Gogh Foundation

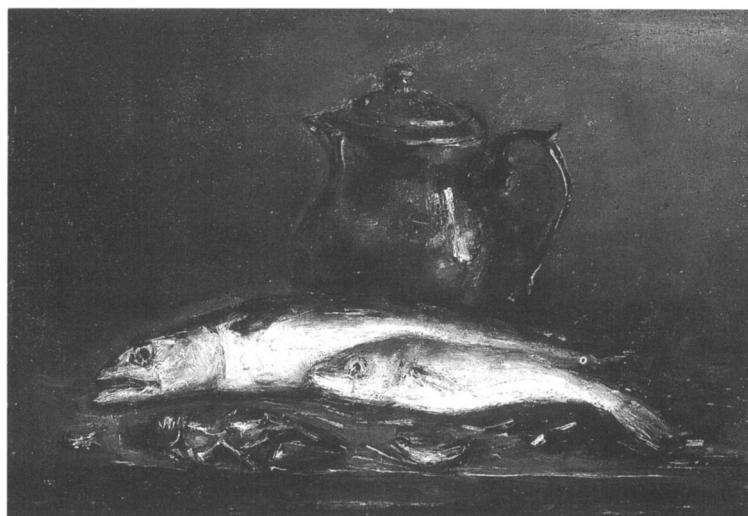




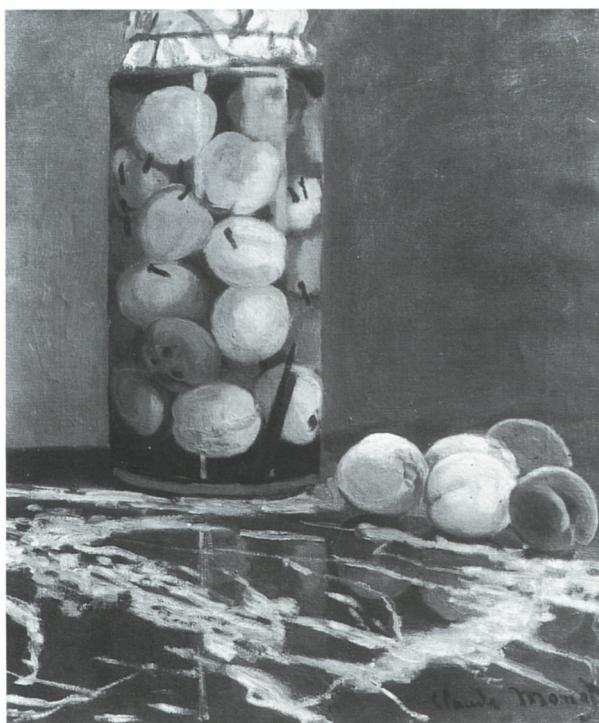
Fig. 37, cat. 24 Philippe Rousseau

Still life

oil on canvas, 98 x 130.5 cm

Amsterdam, Van Gogh Museum

(permanent loan from Rijksdienst  
Beeldende Kunst)



*Fig. 38, Claude Monet  
Glass with peaches  
oil on canvas, 55.5 x 46 cm  
Dresden, Gemäldegalerie*



*Fig. 39 Jean-Siméon Chardin  
Le bocal d'olives, 1760  
oil on canvas, 71 x 98 cm  
Paris, Musée du Louvre*



*Fig. 40, cat. 17 Philippe Rousseau  
Still life with fruit in brandy  
oil on panel, 58.5 x 45 cm  
Amsterdam, Stedelijk Museum*

hij Chardin beschouwde als 'le roi des réalistes'. Hij vervolgde, 'c'est mon vrai maître' en 'nooit zal men enthousiast genoeg de lof zingen van deze versmade die men pas sinds zo kort kent en orecht bewondert. En toch is Chardin een van de ware glories, niet alleen van Frankrijk maar van de gehele kunst'.<sup>75</sup> Zelf bezat Rousseau ten minste drie stillevens van zijn achttiende-eeuwse voorganger. In de catalogus van de *Vente Rousseau 1885* werd Chardins stilleven van *Maquereaux attachés avec quelques brins de paille et accrochés à un mur* als een 'belle esquisse' omschreven. Een *Nature morte avec un quartier de côtelettes* (fig. 42) uit 1732, nr. 32 bij de postume veiling van Rousseau's atelier in 1888, is nu een van de gekoesterde meesterwerken van het Parijse Musée Jacquemart-André.<sup>76</sup> Een derde *Stilleven met een karaf wijn, een zilveren beker en vruchten*, thans in het museum van Saint Louis, was ook korte tijd in zijn bezit (fig. 41).

De kleine zilveren beker ('le gobelet d'argent'), die Chardin vanaf het einde van jaren zestig van de achttiende eeuw veelvuldig op stillevens afbeeldde, heeft tal van negentiende-eeuwse schilders gefascineerd. Wij komen het sobere voorwerp met zijn gedistingeerde glans behalve bij Rousseau ook op enkele stillevens van Bonvin (fig. 43) tegen en van Jules de Goncourt is een ets bekend van een detail van zo'n zilveren beker uit een stilleven van Chardin, dat aan Philippe Rousseau heeft toebehoord.

Een ander motief dat door Rousseau aan Chardin ontleend werd - en ook een kunstenaar als Monet heeft gefascineerd (fig. 38) - is dat van de weckfles met vruchten op brandewijn of met olijven. Het komt voor op het pronkstilleven in het Van Gogh Museum (fig. 37, cat. 24) en is hoofdmotief op een stilleven in de verzameling van het Stedelijk Museum in Amsterdam (fig. 40, cat. 17). Het thema is ontleend aan werken als Chardins *Bocal d'olives* (fig. 39) in het Louvre, een schilderij waarvan ook de compositie frequent door Rousseau is nagevolgd. Waar zijn vroege stillevens vaak een diagonale compositie lieten zien, gaf hij later in navolging van Chardin de voorkeur aan een opstelling van de voorwerpen op een tafel of plint, evenwijdig aan de beeldrand.

Philippe Rousseau had overigens geenszins het alleenvertoningsrecht van het epitheton 'Chardin van zijn tijd'. Het werd tijdens zijn leven evenzeer gebezigt voor zijn collega's François Bonvin, Théodore Ribot en Antoine Vollon. Op de ingetogen Bonvin, die net als Rousseau een gepassioneerde Chardin-bewonderaar was en zoals wij zagen dezelfde motieven liefderijk schilderde, is de benaming zeker toepasselijk. Bij Ribot overheersen toch vooral de felle licht-donker contrasten van de Spaanse stilleventraditie en ontbreekt de verzadigde toon van de achttiende-eeuwer. Terugkijkend op Vollons oeuvre, dat thematisch weliswaar vaak nauw bij dat van Chardin aansluit, valt op dat zijn extraverte, naar brille en levendigheid strevende toets, eigenlijk het tegendeel vormt van de in zich gekeerde bezonkenheid die het wezenlijke karakter van Chardin uitmaakt.

self-portrait.<sup>74</sup>

In 1869 the Chardins in the La Caze Collection passed to the Louvre by bequest. Rousseau is said to have not been able to tear himself away from Chardin's *Le buffet*, which was still highly reminiscent of Oudry, but if his own still lifes are any indication, such works as *Le bocal d'olives* (see fig. 39), *La table d'office* and *Le gobelet d'argent* appealed to him as well. The motif of the *Panier de pêches*, which the Louvre purchased in 1867, also reverberates throughout Rousseau's oeuvre.

We should not be surprised to learn that Rousseau was in close contact with the brothers De Goncourt in 1874. After all, it was they who had taken it upon themselves to restore the reputation of the fine and applied art of the eighteenth century. Though they were hardly the first to rediscover Chardin, they played an important role in reviving interest in his work. In 1863 and 1864 the brothers devoted several articles to Chardin, which they later reworked as a chapter on the painter in their influential *L'Art du XVIIIe siècle* (1880-84).

Shortly before his death in 1887, Rousseau expressed the opinion that Chardin was 'le roi des réalistes', his own 'vrai maître', a 'despised artist, who has only recently come to be known and admired sincerely. And yet Chardin is one of the true glories not only of French art but of art as a whole'.<sup>75</sup> Rousseau himself owned at least three still lifes by Chardin. The catalogue of the *Vente Rousseau 1885* describes the still life of *Maquereaux attachés avec quelques brins de paille et accrochés à un mur* as a 'belle esquisse'. A *Nature morte avec un quartier de côtelettes* (fig. 42) of 1732 - lot 32 in the posthumous sale of his studio in 1888 - is now one of the cherished masterpieces of the Musée Jacquemart-André in Paris.<sup>76</sup> A third *Still life with a carafe of wine, a silver goblet and fruit*, now in the museum of St Louis, was also briefly in his possession (fig. 41). The small silver goblet ('le gobelet d'argent'), which figures frequently in Chardin's still lifes of the late 1760s, intrigued many a nineteenth-century painter. The unadorned object, picked out by the light, recurs not only in still lifes by Rousseau, but also in several by Bonvin (fig. 43). An etching is known by Jules de Goncourt, moreover, after a silver goblet in a Chardin still life that once belonged to Philippe Rousseau.

Another motif Rousseau borrowed from Chardin - which also fascinated Monet (fig. 38) - is a preserving jar containing either fruit in brandy or olives. It occurs in the ostentatious still life in the Van Gogh Museum (fig. 37, cat. 24) and is the focus of another still life in Amsterdam's Stedelijk Museum (fig. 40, cat. 17). The motif can be traced to such works by Chardin as the *Bocal d'olives* (fig. 39) in the Louvre, from which Rousseau often borrowed the composition as well. Whereas his early still lifes are often structured around a diagonal, later on, under Chardin's influence, the nine-

Fig. 41 Jean-Siméon Chardin  
The silver goblet, c. 1730  
oil on canvas, 42.9 x 48.3 cm  
St. Louis, The Saint Louis Art  
Museum

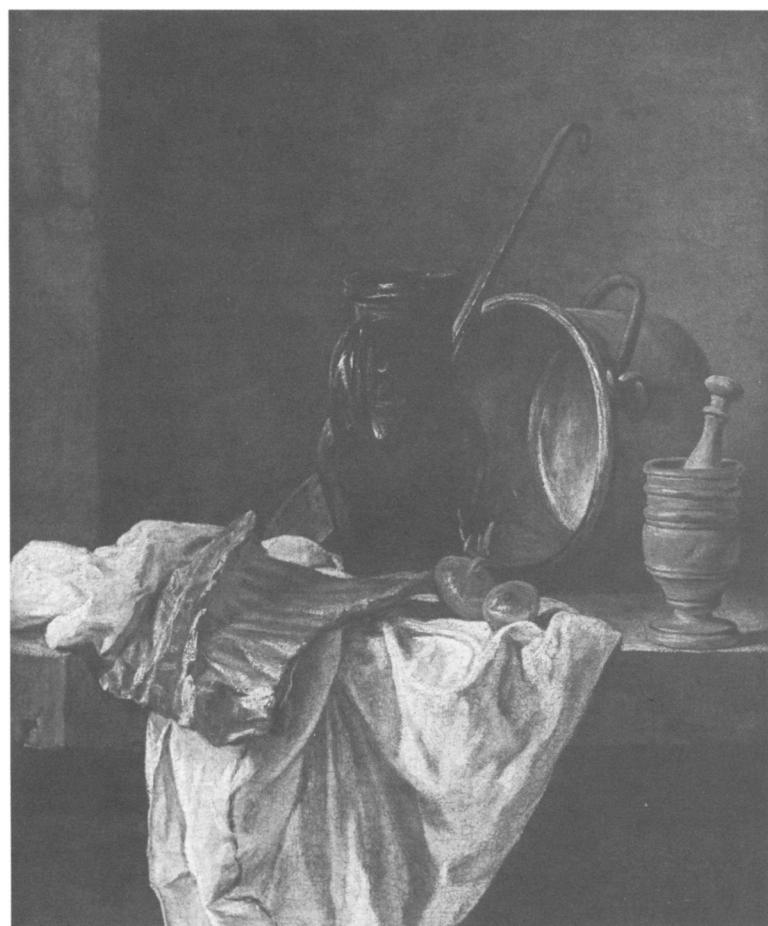
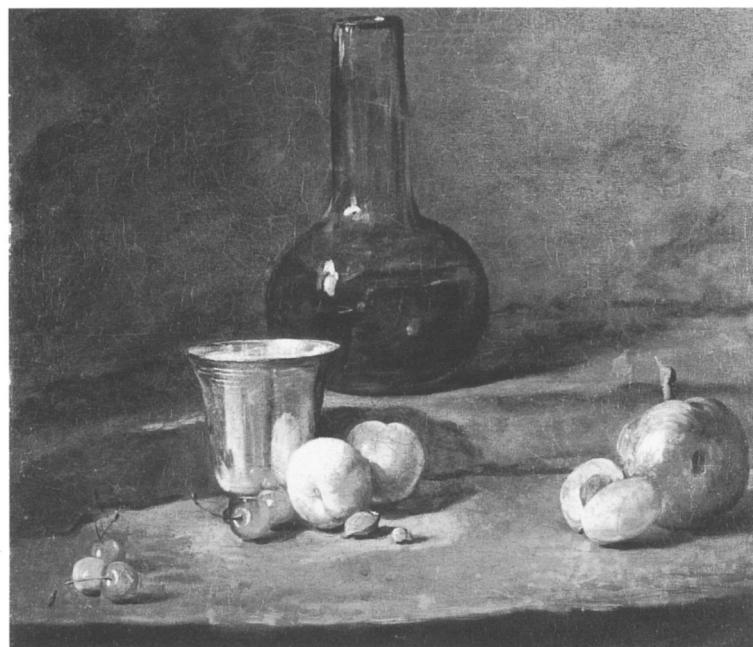


Fig. 42 Jean-Siméon Chardin  
Nature morte avec un quartier  
de côtelettes, 1732  
oil on canvas, 42 x 34 cm  
Paris, Musée Jacquemart-André

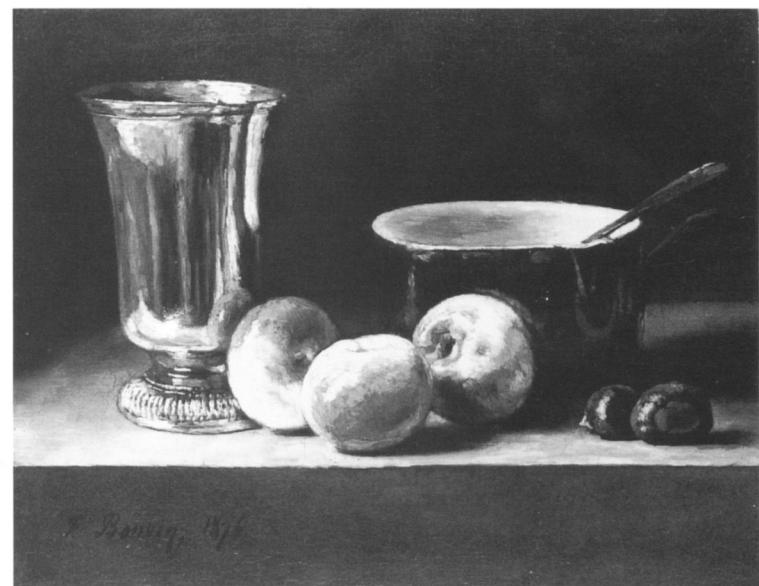


Fig. 43 François Bonvin  
Still life, 1876  
oil on canvas, 32.1 x 40.3 cm  
Glasgow, Glasgow Museums and  
Art Galleries



*Fig. 44, cat. 8 Philippe Rousseau  
Still life with oranges, 1881  
oil on panel, 45 x 61 cm  
The Hague, Haags Gemeentemuseum*

Fig. 45, cat. 20 Philippe Rousseau  
Still life with hyacinth  
oil on canvas, 58.5 x 40 cm  
Rotterdam, Museum Boymans-van  
Beuningen



## Bloemen

Het aantal kunstenaars dat rond het midden van de negentiende eeuw in Frankrijk met het schilderen van bloemen de kost verdienende is nauwelijks te overzien.<sup>77</sup> Aan de kunstenaars van de School van Lyon, waar Augustin Thierriat (1789-1870) dozijnen bloemenschilders afleverde, is reeds terloops aandacht besteed. Maar ook niet-specialisten als Delacroix en Courbet verrasten met exuberante bloemstukken, terwijl de impressionisten met Bazille, Monet, Manet en Renoir eveneens enkele briljante bloemenschilders in hun midden hadden. Als specialist *par excellence* op dit terrein geldt thans Fantin-Latour. Het is echter verrassend, dat Fantin-Latours subtile bloemstukken aanvankelijk binnен Frankrijk zelf nauwelijks aftrek vonden, zodat hij voor zijn afzet lange tijd op de Engelse markt aangewezen was.<sup>78</sup>

Wellicht bleven de bloemstukken van Philippe Rousseau tot dusver minder bekend omdat er maar weinig van in musea beland zijn. De titels van werken die hij naar tentoonstellingen zond of die geveild werden, getuigen evenwel van een niet onaanzienlijke produktie in dit genre. Veelvuldig vulde hij zijn doeken met anemonen, chrysanten, dahlia's, hyacinthen, lelies, papavers, tulpen en allerlei variëteiten aan rozen: stokrozen, bengaalse rozen, pioenrozen enz. Een enkele jaren geleden geveild schilderijtje met insecten en vlinders die rond rozen en dahlia's fladderen is mogelijk een van de vroegste bloemstillevens van zijn hand en wellicht verwant of identiek aan het op de Salon van 1847 geëxposeerde *Fleurs et papillons* (fig. 5). Het werk doet sterk denken aan de kunst van de zeventiende-eeuwse Vlaamse kunstenaar Jan van Kessel (1654-1708), van wie Rousseau zelf een stilleven in zijn collectie had.<sup>79</sup>

De bloemstillevens zijn meestal weergegeven als boeketten in rijkgeornamenteerde vazen en soms naar het seizoen gearrangeerd, zoals de *Fleurs d'automne* uit het bezit van prinses Mathilde of de *Fleurs d'été* van Alexandre Dumas.

Een bijzonder charmant motief biedt een soort 'tuinstilleven', een met bloemen bestrooide strooien zomerhoed met linten, op het gras achtergelaten door een onbekende 'belle jardinière' (fig. 46). Een variatie op dit werk is bekend van de hand van Jules Leroy (1833-1865), een jonggestorven leerling van Rousseau (Varzy, Musée Municipal).<sup>80</sup>

## Keuken- en jachtstillevens

Ondanks de behoorlijke produktie aan bloemstillevens zijn het de keukenstukken, stillevens met vruchten en somptueus gedekte tafels waarop Rousseau's reputatie thans in hoofdzaak rust. In het vroege *Le rat de ville et le rat de champs* (fig. 4) is de stilleven-achtige omgeving nog vrij protserig en glimmend van het goud. In zijn latere pronkstillevens, zoals het schilderij in het Van Gogh Museum (fig. 37, cat. 24) weet de kunstenaar niet minder

teenth-century painter preferred to arrange objects on a table or plinth parallel to the edge of the picture plane.

By no means did Philippe Rousseau have exclusive rights to the title 'the Chardin of his age'. During his lifetime it was applied no less frequently to his colleagues François Bonvin, Théodule Ribot and Antoine Vollon. To the reserved Bonvin, who shared Rousseau's passion for the art of Chardin and, as we have seen, painted some of the same motifs, the title is equally appropriate. Ribot's work, however, is distinguished by the strong contrasts between light and shade associated with the Spanish still-life tradition, and the saturated colours of the eighteenth-century artist are missing. And while Vollon's subject matter may correspond to Chardin's in many cases, his extroverted manner - always striving for brilliance and verve - is really the opposite of the deep reflection which constitutes the essence of Chardin's art.

## Flowers

Countless artists earned their living painting flowers in France in the mid-nineteenth century.<sup>77</sup> We have already touched upon the painters of the School of Lyons, where Augustin Thierriat (1789-1870) trained dozens of flower painters. But non-specialists such as Delacroix and Courbet also produced some remarkably lively flower pieces, not to mention the brilliant specimens of such Impressionists as Bazille, Manet, Monet and Renoir. Fantin-Latour was of course the flower painter *par excellence*; surprisingly, however, there was so little demand for his work in France that for many years he was forced to depend on the English market.<sup>78</sup>

The reason Philippe Rousseau's own flower pieces are so little known may be that few of them belong to public collections. Judging from the titles of works he submitted to exhibitions or sold, he produced a great many of them. Anemones, chrysanthemums, dahlias, hollyhocks, hyacinths, lilies, peonies, poppies, tulips and a great variety of roses figure prominently in many of his works. A small canvas sold several years ago, with insects and butterflies fluttering around roses and dahlias, is possibly one of his earliest endeavours in the genre, and possibly either related to or identical with the *Fleurs et papillons* (fig. 5) exhibited at the 1847 Salon. The work is highly reminiscent of the seventeenth-century Flemish artist Jan van Kessel (1654-1708), one of whose still lifes Rousseau himself owned.<sup>79</sup>

Most of the flower still lifes take the form of bouquets in ornamental vases and sometimes - as in the case of *Fleurs d'automne* from the collection of Princess Mathilde or *Fleurs d'été* from that of Alexandre Dumas - represent a particular season.

A charming alternative to this was what might be termed a 'garden still life', showing a straw hat with ribbons strewn with flowers, left on the grass by a



te imponeren, maar verwezenlijkt hij dat, dankzij de lessen van Chardin, door een verfijnd palet en een uitgewogen compositie. In navolging van Chardin gaf hij de voorkeur aan een fond waarin grijze, bruine en groene tonen met elkaar in harmonie werden gebracht en zo de gewenste 'ton neutre' opleverden.

In zijn keukenstillevens en royaal gedekte tafels presenteert Rousseau zijn publiek het hele scala van oesters, kreeft, asperges, brood, augurken, artisjokken, hammen, kazen, uien, sinaasappelen, vijgen, pruimen, perziken, aardbeien, groenten, abrikozen, confitures, ananas en druiven. Zoals de bloemstukken soms naar jaargetijde zijn geordend, zo schikken sommige van de gedekte tafels zich naar de tijd van de dag. In 1877 exposeerde Rousseau een 'déjeuner', in 1878 verkoos hij voor een dergelijk stilleven de titels *Le lunch* en *Five o' clock* (fig. 55, cat. 18). Ook in dit genre kan Rousseau een literaire titel niet altijd onderdrukken, zoals bij zijn inzending naar de Salon van 1870: *Premières prunes et dernières cerises*. En zoals Rousseau zijn dieren vaak in dialoogvorm in zijn doeken combineert, zo verhouden ook de voorwerpen zich op een betekenisvolle wijze tot elkaar. Wanneer een fles champagne en een

*Fig. 46 Philippe Rousseau*

Still life of a straw bonnet and summer flowers on a ledge  
oil on canvas, 53.3 x 63.5 cm  
whereabouts unknown

unknown 'belle jardinière' (fig. 46). There is a variant of this work by a pupil of Rousseau named Jules Leroy (1833-1865) (Varzy, Musée Municipal).<sup>80</sup>

### *Kitchen and hunting still lifes*

Despite the large number of flower still lifes he produced, it is the kitchen pieces, fruit still lifes and opulent displays on which Rousseau's reputation mainly rests nowadays. In the early *Le rat de ville et le rat de champs* (fig. 4), the setting, which resembles a still life, is still rather gaudy. His later, ostentatious still lifes, such as the canvas in the Van Gogh Museum (fig. 37, cat. 24), are no less imposing but, thanks to the lessons the artist learned from Chardin, the palette and the composition are more refined. Under the influence of the eighteenth-century master, he blended grey, brown and green tones in the background to achieve the desired 'ton neutre'.



Fig. 47, cat. 5 Philippe Rousseau  
Still life with artichokes, 1868  
oil on canvas, 74.5 x 92.5 cm  
private collection

Fig. 48, cat. 6 Philippe Rousseau  
Still life with prunes, 1869  
oil on canvas, 54 x 73 cm  
Amsterdam, Stedelijk Museum



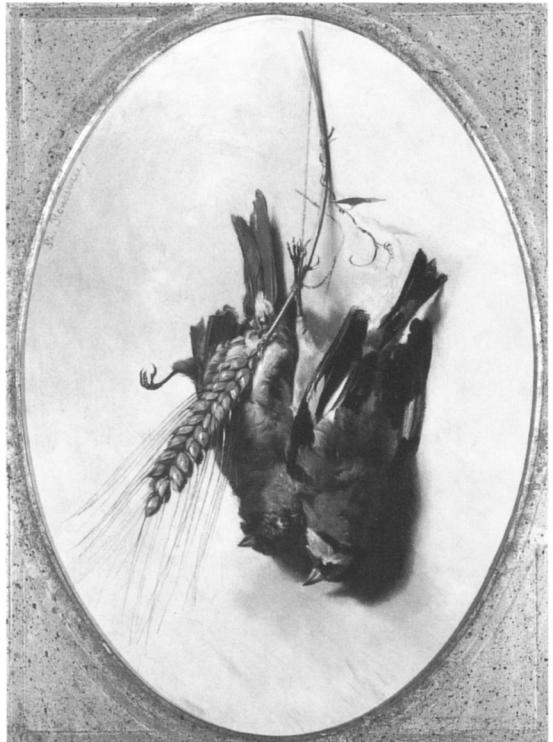
Fig. 49, cat. 12 Philippe Rousseau  
Still life with hares, 1887  
oil on canvas, 115.5 x 88.5 cm  
Amsterdam, Van Gogh Museum,  
gift of the Friends of the Van Gogh  
Museum



*Fig. 50, Philippe Rousseau*  
Still life with oysters  
oil on canvas, 43 x 62 cm  
London, The Trustees of the  
National Gallery



*Fig. 52, Philippe Rousseau*  
Trompe l'oeil of a strung male  
and female bullfinch  
oil on painted oval, 35.5 x 25.5 cm  
whereabouts unknown



*Fig. 51, Philippe Rousseau*  
Nature morte: gibier et cochon  
d'Inde, 1857  
oil on canvas, 48.9 x 60 cm  
Philadelphia, Philadelphia  
Museum of Art,  
The John G. Johnson Collection



brioche op tafel komen dan wordt de drank koel gehouden in een prachtig koelvat. Naast de juist geopende oesters wacht een glas wijn (fig. 50).

De criticus Paul Mantz beschouwde een stilleven getiteld *Confitures* dat in 1872 op de Salon werd geëxposeerd en door de barones de Rothschild werd gekocht, als zijn meesterwerk: een ‘gedicht dat zachtjes het hart van huisvrouwen zal ontroeren’.<sup>81</sup> Het centrale voorwerp op dit schilderij, een porseleinen schaal met deksel, is een herhaling van het hoofdmotief op het stilleven in het Stedelijk Museum in Amsterdam, dat Rousseau al in 1869 had geschilderd (fig. 48, cat. 6).

Dat een dierschilder als Rousseau in zijn keuken- en jachtstillevens vaak gevogelte afbeeldde, zal niet verrassen. Eenden, patrijzen, pauwen, ganzen, zwanen en goudvinken vormen veelvuldig het hoofdmotief van zijn stillevens. Een strakke ontwikkeling in zijn werk is moeilijk te onderkennen, temeer omdat Rousseau niet consequent dateerde. In de jaren vijftig schilderde hij vrij veel stillevens met dode vogels als deel van een keukenstilleven of als *trompe l’oeil*, vaak in ovaal (fig. 52). De composities sluiten aanvankelijk op pastiche-achtige wijze aan bij zeventiende- en achttiende-eeuwse prototypen. Vrij vroeg zijn waarschijnlijk de zeldzame stillevens met vissen,<sup>82</sup> hoewel het Stedelijk Museum in Amsterdam er een uit 1885 bezit. Die met schaaldieren als oesters en kreeften dateren meest uit de jaren zeventig en tachtig.

In de categorie ‘gibier’ domineren vanouds viervoeters als haas en konijn. Een enkele maal laat de kunstenaar in navolging van de schilders van zeventiende-eeuwse keuken- of jachtstillevens, een dier kijken naar zijn overleden soortgenoten. Deze rol is, als bij Desportes en Chardin, meest weggelegd voor honden, zoals in *Chien gardant du gibier*,<sup>83</sup> maar in een *Stilleven met gevogelte* in het Philadelphia Museum of Art is het een guinees biggetje dat met een aantal adelende vogels geconfronteerd wordt (fig. 51).

Een bijzonderheid bij Rousseau is dat hij nu en dan signeert op voorwerpen in de stillevens. Op het grote stilleven in het Van Gogh Museum (fig. 37, cat. 24) gaf hij zijn signatuur de vorm van rood borduursel op het tafellaken. Op de tafel in het *Stilleven met ham* (fig. 61, cat. 22) ligt een brief geadresseerd aan ‘Monsieur Ph. Rousseau a Acquigny Eure’ en op een *Stilleven met chrysanten en oesters* in Nederlands particulier bezit valt op een etiket, bevestigd aan een mand, zijn Parijse adres te lezen: ‘Mr Ph. Rousseau rue de Laval avenue Brochet 26 Paris 9me’.

Allegorische stillevens met attributen van kunsten en wetenschappen behoorden evenzeer tot Rousseau’s repertoire. Enkele kwamen in het kader van Rousseau’s decoratieve opdrachten reeds ten sprake (zie fig. 26). In 1871 droeg Rousseau een imposant stilleven van groot formaat, eveneens vol attributen die naar de schone kunsten verwijzen op aan de verfijnde dilettant-schilderes baronesse

Rousseau’s kitchen scenes and lavishly laid tables tantalise the eye with everything from oysters to lobsters, asparagus, bread, pickles, artichokes, hams, cheeses, onions, oranges, figs, prunes, peaches, strawberries, vegetables, apricots, jams, pineapple and grapes. Just as the flowers were sometimes chosen according to a certain season, the tables are occasionally laid to suggest a particular time of day. In 1877, for instance, Rousseau exhibited a ‘déjeuner’, while in 1878 he chose the titles *Le lunch* and *Five o’clock* (fig. 55, cat. 18) for still lifes of this kind. For works in this genre, as well, Rousseau sometimes found it difficult to resist a literary title, as in the case of his submission to the Salon of 1870: *Premières prunes et dernières cerises*. Just as the juxtaposition of animals is significant in his narratives, so, too, is that of the objects in his still lifes. Whenever he places a bottle of champagne and a brioche on a table, for instance, the bottle is chilled in an ornate cooler, and beside freshly opened oysters stands a tempting glass of wine (fig. 50).

The critic Paul Mantz acclaimed Rousseau’s still life *Confitures* at the Salon in 1872, which the Baroness de Rothschild purchased, as the artist’s masterpiece; it was a ‘poem that will gently stir the heart of housewives’, he wrote.<sup>81</sup> The focus of the picture - a porcelain dish with lid - is a repetition of the principal motif in the still life in the Stedelijk Museum, Amsterdam, which Rousseau had painted several years before, in 1869 (fig. 48, cat. 6).

It is hardly surprising that an animal painter such as Rousseau would have often made birds the centre of attention in so many of his kitchen and hunting scenes. Ducks, partridges, peacocks, geese, swans and goldfinches figure prominently in many of them. A continuous line of development in the artist’s work is difficult to distinguish, the more so because he did not date his work consistently. In the 1850s Rousseau painted many still lifes with game birds as part of a kitchen scene or as *trompe l’oeil*, often in an oval format (fig. 52). At first, the compositions relied heavily on seventeenth- and eighteenth-century prototypes. The rare still lifes with fish are probably rather early,<sup>82</sup> though the Stedelijk Museum in Amsterdam preserves one from 1885. Most of those with shellfish such as oysters and lobster date from the 1870s and ‘80s.

Four-legged animals such as hares and rabbits traditionally dominated the category ‘gibier’. Every so often, in imitation of seventeenth-century painters of kitchen or hunting scenes, an artist will show an animal gazing upon other, lifeless members of the same species. Like Desportes and Chardin, Rousseau usually reserved this role for dogs, as in his *Chien gardant du gibier*,<sup>83</sup> but in a *Still life with fowl* in the Philadelphia Museum of Art he confronts a guinea pig with a number of birds (fig. 51).

One of Rousseau’s idiosyncrasies is that he occasionally



Fig. 53, cat. 19 Philippe Rousseau  
Still life with pie  
oil on panel, 44.5 x 55 cm  
private collection



Fig. 54, cat. 21 Philippe Rousseau  
Still life with onions, shallots, and  
garlic  
oil on canvas, 61.5 x 46 cm  
Groningen, Groninger Museum  
(Coll. R.J. Veendorp, loan Stichting  
J.B. Scholtenfonds)

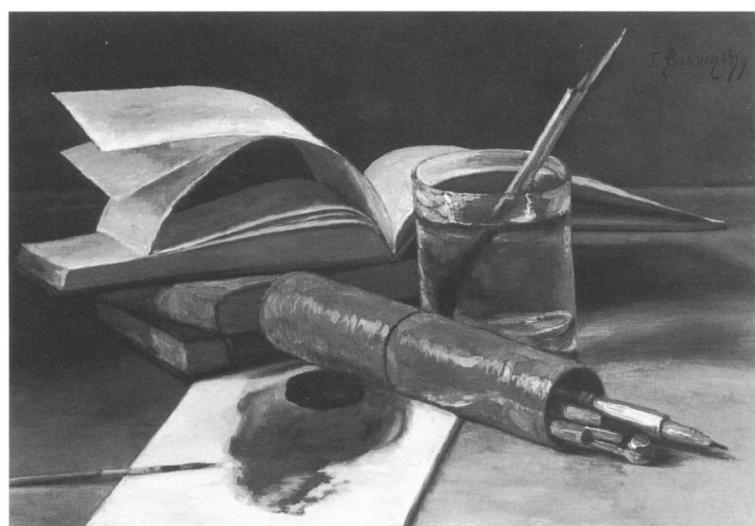


Fig. 55, cat. 18 Philippe Rousseau  
'Five o'clock'

oil on canvas, 56.8 x 86.7 cm  
Reims, Musée des Beaux-Arts



*Fig. 56 Philippe Rousseau*  
Nature morte au carton à dessin  
et aux livres  
oil on canvas, 38 x 61 cm  
whereabouts unknown



*Fig. 57, cat. 26 François Bonvin*  
Still life with drawing instru-  
ments and books, 1879  
oil on zinc panel, 25 x 36 cm  
Amsterdam, Van Gogh Museum

Nathanaël de Rothschild (fig. 32, cat. 7). Ook daarin waren Chardin en Oudry hem voorgegaan, en ook van zijn tijdgenoot Bonvin zijn stillevens met de attributen van schilder- en tekenkunst bekend (fig. 57, cat. 26). Een fraaie parallel voor Rousseau's schilderij uit 1871 is Chardins *Attributs des arts* uit 1731 in het Parijse Musée Jacquemart-André, waarin ook een portretbuste een belangrijk motief vormt. Het doek bevond zich sinds ongeveer 1858 in de al eerder genoemde collectie Laperlier, het werd in 1860 tentoongesteld op de Chardin-tentoonstelling in de Galerie Martinet en in april 1867 geveild. Philippe Rousseau heeft dus verschillende kansen gehad het werk te zien.

In *O ma tendre musette!* combineerde Rousseau een doedelzak, een harmonica en wat muziekpapier.<sup>84</sup> Of de antieke muziekinstrumenten die in zijn nalatenschap aangetroffen werden duiden op een muzikale begaafdheid van de kunstenaar - hij was tenslotte zoon van een opera-zanger - of dat het puur om atelierattributen ging, blijft gissen. Zo bezat hij behalve een 'belle musette' van ivoor uit de periode Louis XVI en een 'ancienne basse de Paris' ook enkele Bretonse muziekinstrumenten.<sup>85</sup> Dezelfde combinatie van doedelzak en bladmuziek komt voor op een schilderij van Chardin uit 1732, waarvan twee versies bestaan, die in de negentiende eeuw beide in Parijse collecties waren. Een decennium eerder had ook Oudry al een doedelzak als motief in een stillevens geschilderd. Het werk was zeer populair en in verschillende replieken bekend.<sup>86</sup>

### Pastels

Tot de beroemdste werken van Chardin behoren enkele pastels, die de kunstenaar tegen het einde van zijn leven vervaardigde, voornamelijk portretten van hem zelf en zijn vrouw. Een van deze zelfportretten figureert als hart van de compositie van Philippe Rousseau's ambitieuze doek *Chardin et ses modèles* (fig. 31, cat. 4) en een kopie ernaar werd in zijn nalatenschap aangetroffen.<sup>87</sup>

Ook Rousseau heeft vanaf de jaren vijftig veelvuldig in pastel gewerkt, voornamelijk echter in bloemstudies en motieven uit chardinesque stillevens, typen voorstellingen waarvoor Chardin zelf nooit het pastelkrijt hanteerde. De pastels van Philippe Rousseau zijn thans vrij zeldzaam. Ze duiken slechts sporadisch op in de handel of op veilingen, al weten wij dat de kunstenaar ze in behoorlijke aantallen vervaardigd moet hebben. Op de *Vente Rousseau 1856* kwamen zeven 'pastels d'après nature' onder de hamer, alle studies van bloemen. Op de Salon van 1864 exposeerde hij een pastel *Fleurs de printemps* en voor die van 1869 leende de architect Crépinet een pastel van bloemen uit met de titel *Splendeur et modestie*. Op de Salon van 1875 bracht Rousseau drie pastels en op de atelierveiling na zijn dood figureerden acht pastels, studies van vruchten en vogels. Daarbij waren er vier met vogels die ontwerpen voor een kamerscherf waren.<sup>88</sup> Nummer 17 op deze 'vente après décès' was een grote pastel met de titel

placed his signature on objects pictured in his still lifes. In the large specimen in the Van Gogh Museum (fig. 37, cat. 24), for instance, it appears in the form of red embroidery on the tablecloth, while a letter addressed to *Monsieur Ph. Rousseau a Acquigny Eure* lies on the table in the *Still Life with Ham* (fig. 61, cat. 22) and, in the *Still Life with Chrysanthemums and Oysters* in a Dutch private collection, his Paris address is inscribed on a label attached to a basket: 'Mr Ph. Rousseau rue de Laval avenue Brochet 26 Paris 9me'.

Rousseau's repertoire also comprises allegorical still lifes with attributes of arts and sciences. Several of these have already been mentioned in the context of the artist's decorative commissions (see fig. 26). In 1871 he dedicated a large, imposing still life, likewise filled with attributes of fine arts, to the amateur painter Charlotte baroness Nathanaël de Rothschild (fig. 32, cat. 7). Once again he followed the example of Chardin and Oudry, and in fact still lifes with painting and drawing attributes are also known by his contemporary Bonvin (fig. 57, cat. 26). A precise parallel for Rousseau's painting of 1871 can be found in Chardin's *Attributs des arts* of 1731 in the Musée Jacquemart-André in Paris, which also features a male bust as one of the main motifs. From about 1858 the canvas was owned by the aforementioned Laperlier. It was shown at the 1860 Chardin exhibition at the Galerie Martinet and sold in April 1867. Philippe Rousseau thus had ample opportunity to study the work.

In *O ma tendre musette!* Rousseau combined a bagpipe, a harmonica and some sheet music.<sup>84</sup> Whether the antique musical instruments in his estate indicate musical talent on the artist's part - he was, after all, the son of an opera singer - or were nothing more than studio models, remains a mystery. Besides a Louis XVI ivory 'belle musette' and an 'ancienne basse de Paris', he owned several instruments from Brittany.<sup>85</sup> Chardin had likewise combined a bagpipe and sheet music in a picture of 1732; the work exists in two versions, both of which belonged to Paris collections in the nineteenth century. A decade earlier, Oudry, too, had incorporated a bagpipe in a still life; the work was evidently popular, since several replicas of it are known.<sup>86</sup>

### Pastels

Chardin's most famous works include several late pastel portraits of himself and his wife. One of the self-portraits figures prominently in Rousseau's ambitious *Chardin et ses modèles* (fig. 31, cat. 4), and a copy after it was found in his estate.<sup>87</sup>

From the 1850s onwards, Rousseau often worked in pastel. Most of these works are flower studies or motifs borrowed from Chardinesque still lifes - subject matter for which Chardin himself had never chosen this medium. Nowadays Rousseau's pastels are rather rare.



Fig. 58, cat. 25 Philippe Rousseau  
**Pêches au vin**  
pastel, 73 x 92 cm  
Amsterdam, Van Gogh Museum

*Pêches au vin* die waarschijnlijk kan worden geïdentificeerd met het werk dat het Van Gogh Museum in 1990 verwierf (fig. 58, cat. 25).<sup>89</sup> Het werk verwisselde bij de atelierveiling voor het aanzienlijke bedrag van 770 francs van eigenaar.

Pas in de jaren tachtig van de negentiende eeuw zou de pastel als medium weer populair worden. De criticus Octave Mirbeau constateerde in 1885 dat de populariteit van ‘cet art charmant’ die van de aquarel begon te verdringen. In een artikel in het Brusselse avant-garde tijdschrift *L'Art Moderne* schreef hij in 1886: ‘de pastel is het nieuwe speeltje van Parijs.’ Rousseau, die al sinds de jaren vijftig de pastel hanteerde, mag derhalve gelden als een van de pioniers in de wederopleving van de belangstelling voor dit medium.

Naast pastellist was Rousseau ook een bedreven aquarellist. Hij hanteerde waterverf niet alleen voor studies, maar exposeerde aquarellen ook als volwaardige werken op tentoonstellingen. In deze techniek kennen wij van zijn hand zowel decoratieve ontwerpen, bij voorbeeld voor een waaier, als genre-tafereelen als *Un Amateur de tableaux en 1830* en uitbeeldingen van fabels.<sup>90</sup>

#### Laatste jaren en postume reputatie

Rousseau stierf in 1887 in Acquigny, het Normandische plaatsje waar hij vele zomers van zijn leven had doorgebracht. Op 27 maart 1892 werd in het nabije Evreux een door Gérôme postuum vervaardigde bronzen portretbuste van Rousseau onthuld met de opdracht ‘A mon ami Rousseau. dernier hommage J.L. Gérôme’ (zie fig. 59, cat. 30). Oorspronkelijk was de buste aangeboden aan de gemeente Acquigny en de schenking was al aanvaard, toen men bleek terug te schrikken voor de kosten van de sokkel waarop het beeld geplaatst moest worden. De leden van de Société des Amis des Arts du département de l'Eure die het beeld had bekostigd waren gegriefd door dit gebrek aan stijl, en offreerden de buste vervolgens aan de stad Evreux, waar hij een plek kreeg op het plein bij het theater. De granieten sokkel werd vervaardigd door een familielid van Rousseau, de architect Rossigneur. Evreux schijnt het beeld overigens niet zozeer omwille van Rousseau, alswel vanwege de vervaardiger, de beroemde Gérôme, aanvaard te hebben.<sup>91</sup>

Het is het lot van veel kunstenaars dat tegen het einde van hun carrière hun oeuvre minder in de pas loopt met de jongere kunst en zij in hun nadagen niet ontkomen aan negatieve kritiek van een nieuwe generatie van recensenten. Zo was een Salon-besprekking uit 1876 door de schrijver d'Enface uitgesproken kritisch over Rousseau's laatste werk.<sup>92</sup> Met grof geschut rangschikte hij Rousseau onder ‘les peintres morts de la nature morte’. Hij maakte een uitzondering voor een stillevens met oesters ‘rendues avec une sincérité et un talent incontestable’, maar achte Rousseau's werk als geheel onevenwichtig. Henri

They appear only sporadically in the galleries and at sales, despite the fact that the artist presumably produced large numbers of them. At the *Vente Rousseau 1856*, seven ‘pastels d'après nature’, all flower studies, came under the hammer. At the Salon of 1864 his *Fleurs de printemps* was exhibited, and at that of 1869 another flower piece, *Splendeur et modestie* (lent by the architect Crépinet). Three more of his pastels were displayed at the 1875 Salon, and no less than eight pastel studies of fruit and birds were among the works in his studio sold following his death. Four of the bird studies in the ‘vente après décès’ were designs for a folding screen,<sup>88</sup> while lot 17 was a large work entitled *Pêches au vin* that can probably be identified with the pastel the Van Gogh Museum acquired in 1990 (fig. 58, cat. 25).<sup>89</sup> At the studio sale, the work changed hands for the considerable sum of 770 francs.

Not until the 1880s did pastel regain its popularity as a medium. In 1885 the critic Octave Mirbeau observed that the popularity of ‘cet art charmant’ had begun to supersede that of watercolour. Not long afterwards, in an article published in the Brussels avant-garde journal *L'Art Moderne* in 1886, he noted that ‘Pastel is the new toy of Paris.’ Having already begun working with pastel in the 1850's, Rousseau may be considered one of the pioneers who revived interest in the medium.

Rousseau was not only a pastellist but also a skilful watercolourist. He did not just employ watercolour for studies, but also for full-fledged works. Known examples range from decorative designs - for a fan, for instance - to genre scenes such as *Un amateur de tableaux en 1830* and fable illustrations.<sup>90</sup>

#### Final years and posthumous reputation

Rousseau died in 1887 at Acquigny, the Norman village where he had spent many summers. On 27 March 1892 in the nearby town of Evreux, a bronze portrait bust of the artist was unveiled. It was modelled by Gérôme but cast posthumously. The dedication on the bust reads ‘A mon ami Rousseau. dernier hommage J.L. Gérôme’ (see fig. 59, cat. 30). The work had originally been offered to the town of Acquigny and, indeed, already accepted, only to be rejected in the end because of the cost of the pedestal that was to support it. Duly offended by the villagers' tactlessness, the members of the Société des Amis des Arts du département de l'Eure, who had financed the bust, withdrew their offer and presented the bust to Evreux instead. The work stood in the square near the theatre, on a granite pedestal provided by one of Rousseau's family members, the architect Rossigneur. Evreux apparently accepted the statue not so much out of respect for the artist represented as for that of the illustrious Gérôme.<sup>91</sup>

It is the fate of many artists that toward the end of their



*Fig. 59, cat. 30 Jean-Léon Gérôme*

**Bust of Philippe Rousseau**

bronze, 62 x 41 x 33 cm

Rouen, Musée des Beaux-Arts

Demesse aarzelt naar aanleiding van Rousseau's *Le Rapport*, een hond die een haas opbrengt, op de Salon van 1880 tussen enerzijds 'c'est propre, c'est coquet, un peu trop peut-être' en 'un artiste consciencieux et habile, sinon remarquable à tous égards'.<sup>93</sup> Emile Zola, de vriend en voorvechter van Manet, was altijd negatief geweest over het werk van Rousseau en de kunstenaars die met zijn type realisme geassocieerd werden. Zo sprak hij in 1878 schamper over 'le réalisme limité de Ribot et de Vollon'. De jongere naturalistische criticus J.-K. Huysmans, later voorvechter van symbolisten als Odilon Redon en Gustave Moreau, liet zich een jaar later al even negatief uit over Bonvin als 'de verpersoonlijking van de droogheid, het is een voorspreker van vals archaïsme en vals modernisme',<sup>94</sup> terwijl hij in *Le Salon officiel de 1881* schreef: 'Is het echt nodig te spreken over de stillevens, te zeggen door welke halfzijdige verlamming de schilderkunst van M. Rousseau is getroffen?'<sup>95</sup>

Trouw bleef echter de groep verzamelaars die hem tijdens zijn leven had gesteund, zoals Moreau-Nélaton en de baron de Rothschild.<sup>96</sup>

In de necrologie die de *Courrier de l'Art* in 1887 aan Rousseau wijdde, luidde het 'de Franse kunst heeft zojuist haar moderne Chardin verloren'. De grote reputatie die Rousseau tijdens zijn leven opbouwde, verbleekte echter al kort na zijn overlijden. Paul Lefort wijdde in 1888 een gecombineerd artikel aan Rousseau en Bonvin, die eveneens in 1887 was overleden. Lefort zag een zekere verwantschap tussen het werk van beide realisten, maar onderkende tevens 'la dissemblance de leurs moyens d'expression'.<sup>97</sup> Hoewel deze auteur voorspelde dat een stillevens van Rousseau, dat toen in de provincieplaats Dieppe hing, op den duur wel in het Louvre zou belanden, werd eerder een omgekeerde trend ingezet. De schilderijen die van Rousseau in het Musée du Luxembourg hadden gehangen werden gedegradeerd tot aankleding van openbare gebouwen. Zo belandde *Un importun* (fig. 8, cat. 2), de staatsaankoop uit 1850, na veertig jaar in het Ministerie van Financiën. De twee grote eetkamerdecoraties uit 1854 (fig. 21 en 22) behielden tenminste nog hun functie en deden vanaf 1929 dienst in de Franse ambassade in Den Haag, totdat ze in het bombardement van het Bezuidenhout in 1945 verloren gingen.

In de kunsthandel heeft Rousseau's reputatie altijd redelijk stand gehouden voor de liefhebbers van werken van realistische signatuur. Wel daalden de prijzen aanzienlijk. Opvallend is de belangstelling die juist in Nederland voor zijn doeken aan de dag werd gelegd.<sup>98</sup> De *Groene* schreef in 1923: 'Zijn [Rousseau's] werk is momenteel in den Amsterdamschen kunsthandel zoo verbreid dat ge zoudt meenen dat hij hier was komen wonen, als zijn dood in 1887 niet vast stond'.<sup>99</sup> Alle werken die thans in Nederlandse openbare verzamelingen worden bewaard, werden in deze eeuw verworven. Mevrouw Kröller-Müller kocht in maart 1926 een klein stillevens uit 1876 op een veiling in Amsterdam en Museum Boymans-van



Fig. 60

Cartoon after Rousseau's *Salon* painting of 1865 *Chacun pour soi* (no. 1879) subtitled 'Two dogs looking where the devil Mr. Rousseau has left their heads'.

career, their art falls out of step with that of their younger colleagues and out of favour with a new generation of critics. A review by d'Enface of the 1876 *Salon* is one case in point.<sup>92</sup> The critic rather mercilessly lumped Rousseau together with 'les peintres morts de la nature morte'. With the exception of a still life with oysters 'rendues avec une sincérité et un talent incontestable', he dismissed Rousseau's oeuvre. Then at the *Salon* of 1880, the critic Henri Demesse had faint praise indeed for Rousseau's *Le Rapport*, which shows a dog retrieving a hare: 'c'est propre, c'est coquet, un peu trop peut-être' is the most he could say for the work, painted by an artist 'consciencieux et habile, sinon remarquable à tous égards'.<sup>93</sup> Emile Zola, the friend and champion of Manet, had never liked Rousseau or the other artists who espoused 'le réalisme limité de Ribot et de Vollon', as he put it in 1878. A year later the younger naturalist critic J.-K. Huysmans, who subsequently took up the cause of symbolists such as Odilon Redon and Gustave Moreau, was equally dismissive of Rousseau's colleague Bonvin, 'the personification of dryness, an enthusiast of false archaism and false modernism',<sup>94</sup> while in *Le Salon officiel de 1881* he asked, 'Must one really bother to discuss the still lifes, to identify the paralysed M. Rousseau's painting has suffered?'<sup>95</sup> Yet the collectors who had supported Rousseau during his lifetime, such as Moreau-Nélaton and Baron de Rothschild, remained faithful.<sup>96</sup>

Rousseau's obituary in the *Courrier de l'Art* lamented French art's loss of 'her modern Chardin'. Nevertheless, the enviable reputation he had earned during his lifetime faded rapidly following his demise. In 1888 the



Fig. 61, cat. 22 Philippe Rousseau

Still life with ham

oil on canvas, 73 x 92.1 cm

New York, Metropolitan Museum  
of Art, Catharine Lorillard Wolfe  
Collection



*Fig. 62, cat. 23 Philippe Rousseau  
Still life with asparagus  
oil on canvas, 35.6 x 64.8 cm  
Cleveland, Cleveland Museum of  
Art*

Beuningen te Rotterdam kocht het *Stilleven met hyacint* (fig. 45, cat. 20) in 1945. Het Amsterdamse Stedelijk Museum dankt een stilleven aan de schilderes Betsy Westendorp-Osieck, terwijl vanaf 1953 twee stillevens van Rousseau als bruikleen van de schilder Paul Arntzenius in het Haags Gemeentemuseum hingen en later hun definitieve plaats in het Stedelijk Museum van Gouda vonden.

In 1962 organiseerde het Singer Museum te Laren een tentoonstelling,<sup>100</sup> waarin Rousseau met zestien stillevens werd gepresenteerd naast zijn realistische confrères Bonvin, Ribot en Vollon en in 1968 besteedde Victorine Hefting in haar proefschrift over Jongkind enkele zeer informatieve passages aan Rousseau, die zij waardeert als ‘un peintre délicat de natures mortes, qui se risquait parfois à faire du paysage’.<sup>101</sup>

Over Rousseau de ‘animalier’ is sinds de vorige eeuw nauwelijks nog iets geschreven. Zijn reputatie is thans geheel op de stillevens gebaseerd en de waardering voor zijn werk is nauw verbonden met de vooral door Gabriel P. Weisberg gestimuleerde appreciatie van zijn collega’s Bonvin, Ribot en Vollon.<sup>102</sup> Nu eens worden de schilders van deze groep om de sobere benadering van hun motieven gewaardeerd en in positieve zin afgezet tegen de bombastische stillevens van Salon-kunstenaars als Desgoffe. Dan weer wordt hun gebrek aan artistieke durf gehekeld en schieten zij tekort vergeleken bij ‘echte’ realisten als Courbet. Zo beschouwt Albert Boime deze groep kunstenaars als handlangers van het kunstbestel van het Second Empire. Hij legt er in zijn geschiedenis van het negentiende-eeuwse Franse academisme de nadruk op hoe welkom halfslachtige realisten van het type Rousseau waren voor de bestuurders van het Second Empire, wier neiging tot compromis precies aansloot bij wat deze kunstenaars artistiek voorstonden. Bonvin, Rousseau en Vollon belichaamden in zijn ogen een tamme vorm van realisme, die het Second Empire maar al te graag sanctioneerde.<sup>103</sup> Ook Ferdinand Bac, een halfbroer van prinses Mathilde, zag in zijn boek *Intimités du Second Empire* de kunstenaars van deze époque als reactionaire producenten van ‘pastiche’s’: ‘Op een bekend wijsje improviseerden zij *aimable* werken’.<sup>104</sup>

Weisberg besteedde de laatste jaren in zijn publicaties regelmatig aandacht aan Rousseau, die hij karakteriseert als ‘a deft practitioner in several revival styles’, zonder daaraan overigens een waardeoordeel te verbinden.<sup>105</sup> Hij meent dat Rousseau’s werk ook niet zonder effect op sommige van zijn geavanceerdere tijdgenoten is geweest. Van een *Stilleven met asperges* uit de jaren zestig (fig. 62, cat. 23) meent hij dat de spontane verfopbreng soortgelijke stillevens van Manet kan hebben beïnvloed.<sup>106</sup>

Ook René Jullian ziet in zijn overzicht van de Franse schilderkunst van de negentiende eeuw in Rousseau de eclecticus *par excellence*,<sup>107</sup> maar onderkent diens specifieke bijdrage: het oprekken van de formules van het stille-

critic Paul Lefort devoted an article to Rousseau and Bonvin, both of whom had died in 1887. He pointed to a certain affinity between the work of the two realists, but also noted ‘la dissemblance de leurs moyens d’expression’.<sup>97</sup> Despite his confidence that demand for Rousseau’s work would continue to grow - he predicted, for instance, that one of the painter’s still lifes in the provincial town of Dieppe would eventually hang in the Louvre - the first signs of a very different trend manifested themselves: the pictures in the Musée du Luxembourg were taken down and rather ignominiously rehung on the walls of government buildings. After forty years in the palace, for instance, *Un importun* (fig. 8, cat. 2), which the state had purchased in 1850, was transferred to the Ministry of Finance. And in 1929 the two large diningroom decorations of 1854 (figs. 21 and 22) were demoted to the French embassy in The Hague, where at least they served their original purpose until they were lost in the bombardment of the Bezuidenhout in 1945.

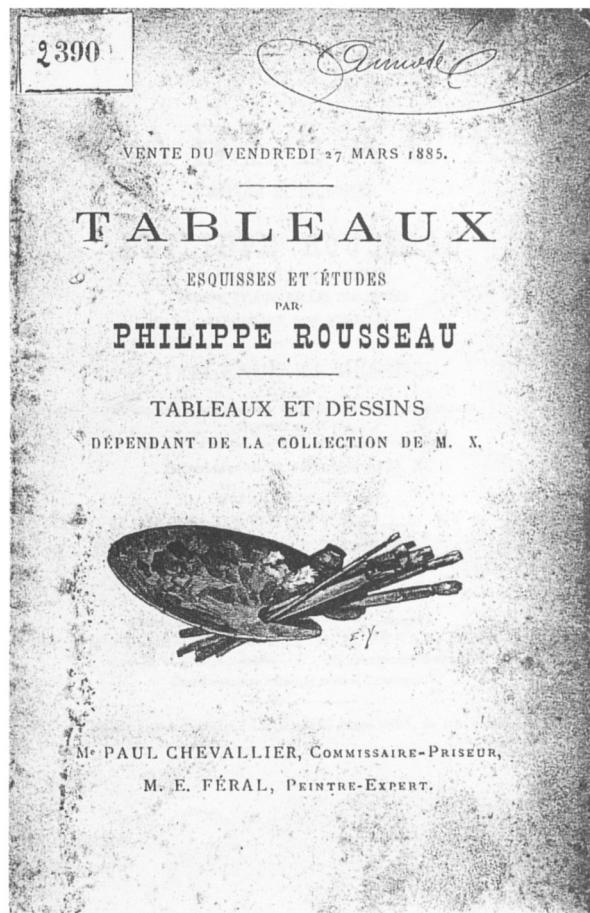
As to the art trade, Rousseau’s reputation among amateurs of realist art has held up reasonably well, even if the prices of his works dropped precipitously following his death. Dutch interest in his canvases was especially keen.<sup>98</sup> As *De Groene* reported in 1923, ‘At the moment there is so much of [Rousseau’s] work on the Amsterdam market that if one did not know he died in 1887, one would think he had come here to live’.<sup>99</sup> All of the works now in public Dutch collections were acquired in the present century. In March 1926 Mrs Kröller-Müller bought a small still life of 1876 at a sale in Amsterdam, and in 1945 Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam purchased the *Still life with hyacinth* (fig. 45, cat. 20). The Stedelijk Museum in Amsterdam received a still life from the painter Betsy Westendorp-Osieck, while in 1953 the painter Paul Arntzenius lent two still lifes by Rousseau to the Haags Gemeentemuseum, which are now in the Stedelijk Museum of Gouda.

In 1962 the Singer Museum in Laren organised an exhibition<sup>100</sup> in which sixteen still lifes by Rousseau were displayed together with works by his realist confrères Bonvin, Ribot and Vollon. Then in 1968, in her dissertation on Jongkind, Victorine Hefting devoted several informative passages to Rousseau, ‘un peintre délicat de natures mortes, qui se risquait parfois à faire du paysage’.<sup>101</sup>

About Rousseau the ‘animalier’, little has been written since the nineteenth century. As we have noted, his reputation is now squarely based on the still lifes, and closely linked to Bonvin, Ribot and Vollon, whose principal apologist is Gabriel P. Weisberg.<sup>102</sup> One moment these painters are admired for the austerity of their still lifes, which are favourably compared to the bombastic still lifes of Salon artists such as Blaise Desgoffe. The next moment their lack of artistic daring

ven door er genre-karakteristieken in te introduceren.<sup>108</sup> De laatste jaren neemt de belangstelling voor Rousseau's werk internationaal weer toe. Stillevens werden in 1979 opgenomen in de grote tentoonstelling over het Second Empire in Philadelphia en Parijs en in Cleveland in een door Weisberg georganiseerde tentoonstelling over *Chardin and the Still-Life Tradition in France*.<sup>109</sup> In 1982 verwierf het Metropolitan Museum of Art in New York het prachtige *Stilleven met ham* (fig. 61, cat. 22) en een jaar later kwam eindelijk de voorspelling van Paul Lefort van 1888 uit, toen het Louvre Rousseau's monumentale *Chardin et ses modèles* (fig. 31, cat. 4) uit 1867 aankocht. Sinds enige jaren neemt dit doek een prominente plaats in binnen het Musée d'Orsay, zij het overigens in de context van de presentatie van decoratieve kunst. In 1990 kocht het museum van Beauvais *Nature morte à la pie et au fromage* (De ekster en de kaas, fig. 64, cat. 9). De verwerving door het Van Gogh Museum van een pastel (fig. 58, cat. 25) en een schilderij (fig. 49, cat. 12) van Rousseau en het verlenen van een langdurig bruikleen door de Rijksdienst Beeldende Kunst (fig. 37, cat. 24) vormden tenslotte de aanleiding tot deze tentoonstelling.

Fig. 63  
Vente Philippe Rousseau, 1885



is deprecated by comparison to 'true' realists such as Courbet. For instance, Albert Boime regards Rousseau and his three colleagues as proponents of the artistic policies of the Second Empire; in his history of nineteenth-century French academism, he pointed to the favour that half-hearted realists such as Rousseau enjoyed in official circles during the Second Empire as evidence of the artistic compromises they had made. In Boime's eyes, Bonvin, Rousseau and Vollon had espoused a domesticated form of realism, which the Second Empire was all too happy to sanction.<sup>103</sup> In his book *Intimités du Second Empire*, Ferdinand Bac, an illegitimate brother of Princess Mathilde, likewise decried the artists of the era as reactionary fabricators of 'pastiche': 'On a well-known tune they improvised amiable works'.<sup>104</sup>

Weisberg has characterised Rousseau as 'a deft practitioner in several revival styles', without implying any value judgement.<sup>105</sup> He believes Rousseau influenced some of his more progressive contemporaries. The artist's spontaneous technique of the 1860s, exemplified by the *Still Life with Asparagus* (fig. 62, cat. 23), is evident, for instance, in similar still lifes by Manet.<sup>106</sup>

In his survey of nineteenth-century French painting, René Jullian also sees Rousseau as the eclectic *par excellence*,<sup>107</sup> but argues that his particular contribution was to stretch the contemporary notion of still life by introducing elements of genre painting.<sup>108</sup>

International interest in Rousseau's work has burgeoned in recent years. Some of his still lifes were included in the large exhibition devoted to the Second Empire in Philadelphia and Paris in 1979, as well as in the exhibition Weisberg organised that same year in Cleveland, *Chardin and the Still-Life Tradition in France*.<sup>109</sup> In 1982 the Metropolitan Museum of Art in New York acquired the splendid *Still life with ham* (fig. 61, cat. 22) and a year later the prediction Paul Lefort made in 1888 finally came to pass, when the Louvre purchased Rousseau's monumental *Chardin et ses modèles* of 1867 (fig. 31, cat. 4). For some years now this canvas has occupied a prominent place in the Musée d'Orsay, albeit in the section devoted to decorative art. In 1990 the museum of Beauvais bought the canvas *Nature morte à la pie et au fromage* (fig. 64, cat. 9). Finally, the Van Gogh Museum's acquisition of no less than three works by the artist prompted the present exhibition.



Fig. 64, cat. 9 Philippe Rousseau  
Nature morte à la pie et au  
fromage, 1883  
oil on canvas, 74 x 102 cm  
Beauvais, Musée Départemental de  
l'Oise

## Notes

Reference is frequently made both in the text and in the notes to the sales at which Philippe Rousseau sold his own work during his lifetime, and to the sale at which his studio was dispersed in 1888. These sales are all designated *Vente Rousseau*, followed by the corresponding year.

*Vente Rousseau 1856*

Catalogue d'une belle réunion de vingt-cinq tableaux et de sept pastels peints par M. Philippe Rousseau, Paris (Drouot: Charles Pillet & M. Febvre), 2 Feb. 1856.

*Vente Rousseau 1858*

Catalogue de vingt-trois tableaux peints par M. Philippe Rousseau, Paris (Drouot: Charles Pillet & M. Febvre), 21 Feb. 1858 (with two extra lots).

*Vente Rousseau 1881*

Catalogue des tableaux peints par Philippe Rousseau, Paris (Drouot: Charles Pillet & Georges Petit), 21 Feb. 1881 (37 lots, including a drawing, a watercolour and a pastel).

*Vente Rousseau 1885*

Catalogue des tableaux, études et esquisses par Philippe Rousseau. Tableaux anciens, dessins et aquarelles par divers garnissant son atelier, Paris (Drouot: Paul Chevalier & E. Féral), 27 March 1885.

*Vente Rousseau 1888*

[Manuscript catalogue of the] Vente après décès de l'atelier de Philippe Rousseau, Paris (H. Lechat & J. Chaine), 27 Jan. 1888 (55 lots; 16 paintings, 8 pastels, 7 drawings, 18 works by other artists, 4 musical instruments, 2 carpets.)

1. See: exh. cat. *Vier Franse Meesters. Bonvin - Ribot - Rousseau - Vollen*, Laren (Singer Museum) 1962.

2. Panel, 21 x 27.3 cm, Warsaw, Muzeum Naradowne, inv. 131260. *Catalogue of Paintings. Foreign Schools*, Part II, 1970, no. 1108, p. 84. The dating of *A Valley* in the National Gallery in London is strengthened by the support: Rousseau purchased the canvas from J. Bovard in Rue de Buci, Paris, who is known to have been active around 1860.

3. *Vente Rousseau 1888*, lots 33 (Paysage. Effet du soir) and 34 (Etude au bord de l'eau).

4. Canvas, 90 x 116 cm. See sale catalogue Paris (Petit), 18 May 1920, lot 16 (ill.).

5. 'Le rat de ville et le rat des champs est un tableau très-coquet et d'un aspect charmant. - Tous les tons sont à la fois d'une grande fraîcheur et d'une grande richesse. - C'est réellement faire des natures mortes, librement, en paysagiste, en peintre de genre, en homme d'esprit, et non pas en ouvrier, comme MM. de Lyon. - Les petits rats sont fort jolis', Ch. Baudelaire, *Le Salon de 1845. Edition critique*, ed. A. Ferran (Toulouse 1933), pp. 189-190.

6. Quoted from Baudelaire's Salon review of 1846 by Jonathan Mayne, ed., *Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions Reviewed by Charles Baudelaire* (Oxford 1965), p. 110.

7. *Ibid.*

8. *La Presse*, 16 April 1845: 'M. Rousseau pourrait bien lui tailler des croupières'.

9. P. Lefort, 'Les artistes contemporains: Philippe Rousseau et François Bonvin', in *Gazette des Beaux-Arts* 2ème pér., XXXVII (1888), pp. 132-145.

10. *Nation*, 12 May 1846.

11. Quoted by Lefort, *op. cit.* (note 9), p. 134: the French reads 'la main aimerait à glisser sur sa fourrure proprette et soyeuse' and 'baisées par des papillons'.

12. *Ibid.*: 'C'est tendre, velouté, lumineux comme des fleurs naturelles. M. Saint-Jean de Lyon, ferait bien d'étudier cette esquisse de Philippe Rousseau'.

13. M. Chaumelin, 'Exposition de 1857' in *Tribune artistique et littéraire du Midi* (Marseille 1857), p. 263: 'Les Flamands et les Hollandais ont-ils jamais fait mieux?'

14. Jules de Gères, 'Société des amis des arts de Bordeaux. Exposition de 1857', in *Tribune artistique et littéraire du Midi* (Marseille 1857), vol. I, p. 93.

15. For a survey of the various illustrated editions, see: 'La Fontaine et ses illustrateurs', in *La Fontaine, Oeuvres complètes*, ed. J.-P. Collinet (Paris 1991), pp. LXIII-CXLVIII.

16. A number of Oudry's 276 original drawings are preserved in the Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

17. Besides Grandville and Doré, nineteenth-century illustrators of the *Fables* included artists such as Carle and Horace Vernet, Achille Devéria, Gabriel Decamps and Gustave Moreau. Millet and Van Gogh were also interested in La Fontaine. Van Gogh mentions four of the fables in his letters: 'Le chêne et le roseau', 'Le lièvre et la tortue', 'Le laboureur et ses enfants' and 'La mort et le bûcheron' (the last with reference to Millet's homonymous picture in the Ny Carlsberg Glyptothek in Copenhagen). Nor are twentieth-century artists impervious to La Fontaine: an edition appeared in 1931 with illustrations by Marc Chagall, for instance.

18. The work was sold at the *Vente Jean Gautier* on 16 May 1939. For an illustration see the catalogue of the 1846 Salon.

19. T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris 1856.

20. In 1846. See the Paris sale of the Collection de feu M. G., Drouot, 24 Jan. 1859, lot 9.

21. According to D.F. Mosbey, *Alexandre-Gabriel Decamps, 1803-1860*, Ph.D. dissertation, Harvard University, 2 vols. (New York 1977), vol. I, p. 265, Decamps's previous illustration of La Fontaine's fable *Bertrand et Raton* also contains an allusion to his personal circumstances. Other works by Decamps based on La Fontaine include *Le meunier, son fils et l'âne* and *La mort et le bûcheron*.

22. Lots 3 and 16 at the *Vente Rousseau 1856*, respectively.

23. Sotheby's London (Arcade), 27 Feb. 1991, lot 76.

24. At a German sale in 1961, a *Le corbeau et le renard* (fable I-II) was also offered.

25. For instance *Héron à la pêche* (*Vente Rousseau 1881*, lot 1) and *Lièvre et perdrix* (*Vente Rousseau 1881*, lot 4) are probably interpretations of fable VII-IV and fable V-XVII, respectively.

26. *Vente Rousseau 1885*, lot 38.

27. On 26 Sept. 1895 Jules Renard, author of the *Histoires naturelles*, who was one of the most important successors of La Fontaine, wrote the following in his journal: 'Ce qui me gâte les animaux de Grandville, c'est leur costume. L'air suffisait. J'ai taché de me contenter de l'air dans mes Histoires naturelles; les animaux ne sont pas ridicules'.

28. William Secord, *Dog Painting 1840-1940. A social history of the dog in art* (Woodbridge 1992), pp. 42, 94.

29. See Gabriel P. Weisberg, 'Philippe Rousseau and Edwin Landseer in the Context of Second Empire

Animal and Still-Life Imagery' in *Arts Magazine* LIX (1985), pp. 85-88, as well as exh. cat. *Sir Edwin Landseer*, Philadelphia/London 1981-82, pp. 32-36.

30. Julian Treuherz, *Victorian Painting* (London 1993), pp. 30-31.

31. Though Géricault had admired Landseer's work in England as early as 1821, there is no evidence of its influence in France until the 1840s.

32. Exh. cat. *Landseer*, *op. cit.* (note 29), p. 31.

33. Weisberg, *op. cit.* (note 29), argues that Gautier's article on Landseer had a permanent impact on the character of Rousseau's animal pieces. Yet the fact that the French artist received official recognition as early as 1845 - when he was awarded a third-class medal for the first animal piece he presented - and that his oeuvre subsequently developed in accordance with the artistic tradition of his native land, suggests that his interest in painting animals was largely spontaneous, and was confirmed rather than determined by Landseer's example.

34. Sale Paris (Nouveau Drouot), 27 June 1986.

35. *Vente Rousseau 1858*, lots 22 and 23.

36. In 1858 Allebé made a litho after Chardin's *Le singe antiquaire*. For illustrations of this print and of Allebé's own singeries, see exh. cat. *Waarde heer Allebé. Leven en werk van August Allebé (1838-1927)* (Haarlem/Dordrecht /Assen 1988), pp. 62, 94, 148 and 208. In Germany Paul Meijerheim (1842-1915) and Gabriel von Max (1850-1915) specialised in apes, and in Belgium Zacharie Noterman (1829-1890), Vincent de Vos (1829-1875) and Jozef Schippers (1868-1950). See exh. cat. *Van de os op de ezel. Belgische dierenchilders in de 19de eeuw* (Brussels 1982), pp. 110-112.

37. *Le singe musicien* is dated 1862 (see sale Monaco (Sotheby's), 2 July 1993, lot 121). The work is heavily indebted to Oudry's *L'air* of 1719 in the National Museum, Stockholm. At the *Vente Rousseau 1888* a study for *Le singe photographe* was sold as lot 11, under the title *Le laboratoire du photographe*.

38. This work was also displayed at the Tentoonstelling van Levende Meesters in Amsterdam in 1862.

39. This canvas, the title of which contains an ironic reference to Balzac's homonymous *  tude philosophique*, is described in detail in the catalogue of the 1863 Salon: 'Le singe d'un chimiste a profité de l'absence de son maître pour pénétrer dans le laboratoire et activer, à l'aide d'un soufflet, le feu d'un réchaud sur lequel était posé un vase de verre; le vase éclate et la bête, effrayée par l'explosion, se rejette en arrière, entraînant un fauteuil et divers objets'.

40. See Weisberg, *op. cit.* (note 29), p. 87 and note 21.

41. The pictures decorated the French embassy in The Hague from 1929. There they were destroyed during the bombardment of the Bezuidenhout on 3 March 1945. In 1863 Rousseau repeated the piece with the storks, adding a peacock and a duck in the pond: see sale London (Christie's), 7 Oct. 1966, lot 93.

42. Chaumelin, *op. cit.* (note 13), p. 263: 'C'est simple et dégagé d'ornements superflus; mais cette sobriété même est un mérite que nous voudrions trouver dans les oeuvres de beaucoup de décorateurs de notre connaissance'.

43. Quoted by Lefort, *op. cit.* (note 9), p. 135: 'Le Chevreau broutant des fleurs, le Héron faisant la sieste au bord d'un bassin, prouvent que M. Philippe Rousseau sait, lorqu'il est nécessaire, agrandir sa manière, élargir sa touche et prendre le style décoratif'.

44. Shortly after the untimely death of the Duchess, this opulent *hôtel* was razed. J. Richardson, *La vie parisienne 1852-1870* (London 1971), p. 81.

45. In 1931 her grandson Henri de Rothschild published a monograph about Chardin. Part of his collection was lost in a fire in World War Two.

46. *Vente Rousseau 1888*, lot 45; the other works were an otherwise unspecified copy after Chardin in pastels (lot 46) and a watercolour with irises (lot 47).

47. For more on Oudry and Beauvais, see exh. cat. *J.-B. Oudry* (Paris [Grand Palais] 1982-83), pp. 126-173.

48. See J. Coural, *Beauvais. Manufacture Nationale de Tapisserie* (Beauvais 1992), pp. 104-105.

49. J. de la Rochenoire, *Exposition universelle des Beaux-Arts 1855*.

50. At the Salon of 1864 the Princess exhibited a reasonable copy after Chardin's *Portrait of Madame Le Noire*, which she had presented to the writer Sainte-Beuve in October 1863. See C.-A. Sainte-Beuve, *Lettres à la Princesse* (Paris 1873), p. 78.

51. Auguste Anastasi (1820-1889), pupil of Corot, but according to De Goncourt 'un peintre sans talent [...] une espèce d'imbécile mystique et plat comme un peuple'. He later became blind. Ph. Rousseau painted ducks in one of his landscapes. See sale catalogue Paris (Drouot) 1859, *op. cit.* (note 20), lot 1: *Anastasi, La Mare aux canards. Les animaux sont peints par Ph. Rousseau*.

52. Charles-François Jalabert (1819-1901), pupil of Delaroche, portraitist. Rousseau dined with him at Eugène Giraud's. Ed. and J. de Goncourt, *Journal: Mémoires de la vie littéraire*, 9 vols. (Paris 1872-1877), vol. V, p. 115.

53. Goncourt, *op. cit.* (note 52), p. 121.

54. 'Sur ce fouilli d'objets bigarrés, le soleil laisse tomber un pan de son manteau vermeil'.

55. Goncourt, *op. cit.* (note 53): 'Rousseau avec son teint de pain d'épices et le noir de sa physionomie auréolée du blanc de ses cheveux'.

56. Gérôme's drawing is inscribed 'Portrait sur le vif du Sieur Du Val. Canotonnier sur la route d'Acquigny-Les-Bains - Eure'.

57. Moreau's collection ultimately entered the Louvre by way of his son as the *don* Moreau-Nelaton.

58. *Vente Rousseau 1888*, lots 35-37 and sale London (Sotheby's), 23/24 Nov. 1988, lot 529.

59. For instance, *Intérieur pris à Vitr   (figures de Eugène Isabey)* *Vente Rousseau 1858*, lot 19.

60. *Vente Rousseau 1885*, lot 32.

61. Rousseau painted in Honfleur in the 1850s, as evidenced by the *Vente Rousseau 1856: Une cour    Honfleur* (lot 19), *Ferme de Honfleur* (lot 21) and *Maison    Honfleur* (lot 24).

62. Victorine Hefting, *Jongkind d'après sa correspondance* (Utrecht 1968), p. 112. Significantly enough, in a letter of Feb. 1860, Jongkind referred to 'mon ami Sano, monsieur Philippe Rousseau, Willem Stevens et p  re Isabey'.

63. In 1869 P. Wilstach of Philadelphia bought a still life with peaches. The new owner showed the work to 'the artist R. Wylie', who declared it 'probably one of the finest, if not the finest, still-life pictures of the modern French school'. See *Catalogue of the Wilstach Collection. Philadelphia Museum of Art* (Philadelphia 1900), no. 117.

64. Hefting, *op. cit.* (note 62), p. 114.

65. For an overview of the sale catalogues, see the list at the beginning of these notes.

66. D  trimon, marchand de tableaux et encadreur, 27, Rue Laffitte. D  trimon also dealt in Jongkind.

67. For an illustration see Weisberg, *Chardin and the Still-Life Tradition in France* (Cleveland 1979), p. 19.

68. Edmond and Jules de Goncourt, *French XVIII Century Painters* (London 1948), p. 150: 'Oudry working with the trivial dull, commonplace skill that produces mere deception, and Chardin by the personal methods of genius'.

69. P. Rosenberg, in exh. cat. *Chardin* (Paris [Musée du Louvre] 1979), p. 85: 'La r  d  couverte de Chardin fut subite. On peut tr  s précisément en fixer la date en 1845-1846'. On the rediscovery of Chardin in the nineteenth century see also Weisberg, *op. cit.* (note 67).

**70.** Champfleury owned *The Fast-day Meal* and *The Meat-day Meal* of 1731, which have both been in the Louvre since 1852.

**71.** Compare Chardin's *Le panier de raisins* from the La Caze bequest in the Louvre, M.I. 1044.

**72.** H. van Crimpen et al., eds., *De brieven van Vincent van Gogh*, 4 vols. (The Hague 1990), vol. 3, p. 1379.

**73.** See Rosenberg, *op. cit.* (note 69), p. 364, paragraph no. 8.

**74.** *Vente Rousseau 1888*, lot 48. Under lot 45, furthermore, the catalogue mentions a copy in watercolour of *Les modèles de Chardin* by the hand of the Comtesse de Nadaillac.

**75.** [...] ce dédaigné qu'on connaît et qu'on admire sincèrement depuis si peu de temps. Et cependant Chardin est une des plus pures gloires non seulement de la France mais de l'Art entier'. From Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1887-1888* (Paris 1889), quoted by P. Rosenberg, *op. cit.* (note 69), p. 168.

**76.** See Rosenberg, *op. cit.* (note 69), cat. no. 39.

**77.** See E. Hardouin-Fugier et al., *French Flower Painters of the 19th Century. A Dictionary*, ed. P. Mitchell (London 1989).

**78.** Exh. cat. *Fantin-Latour* (Paris/Ottawa/San Francisco 1982-83).

**79.** *Vente Rousseau 1885*, lot 27.

**80.** Illustrated in Hardouin-Fugier, *op. cit.* (note 77), p. 266.

**81.** Quoted by Lefort, *op. cit.* (note 9), p. 138.

**82.** *Vente Rousseau 1856*, lot 14: *Plage et poissons*.

**83.** See exh. cat. Laren, *op. cit.* (note 1), no. 45.

**84.** The same objects are featured in *Le singe musicien* of 1862 (see note 37). The sheet music shows that the monkey is playing 'O ma tendre musette'.

**85.** *Vente Rousseau 1888*, lots 50-53.

**86.** See exh. cat. Chardin, *op. cit.* (note 69), no. 27. For more on Oudry see exh. cat. *Oudry*, *op. cit.* (note 47), no. 33.

**87.** See note 74.

**88.** The subjects of the four sections of the folding screen were *Le nid d'Hirondelles*, *Martin-Pêcheurs et lavandière*, *Le Perroquet* and *Musette et Rossignols*. *Vente Rousseau 1888*, lots 21-24.

**89.** *Vente Rousseau 1888*, lot 17. The subject and size (73 x 92 cm) correspond.

**90.** See *Vente Rousseau 1888*, lot 28: *Le Singe et le Léopard* (fable III-III).

**91.** Now in the Musée Municipal of Evreux, inv. 10565. The plaster model for the bust and another bronze cast (see cat. 30) are in the museum of Rouen.

**92.** D'Enface, 'Le Salon de 1876', in *Zizags*, no. 7, Paris, 11 June 1876.

**93.** H. Demesse, *La peinture d'animaux. L'exposition des Beaux-Arts (Salon de 1880)* (Paris 1880).

**94.** 'M. Bonvin, c'est la sécheresse incarnée, c'est un précurseur de faux archaïsme et de faux moderne', J.K. Huysmans, 'Le Salon de 1879' in *L'Art Moderne / Certains* [ed. H. Juin] (Paris 1975), p. 84.

**95.** 'Est-il bien nécessaire aussi de parler des natures mortes, de dire de quelle hémiplégie est atteinte la peinture de M. Rousseau'. J.K. Huysmans, 'Le Salon officiel de 1881' in *L'Art Moderne / Certains* [ed. H. Juin] (Paris 1975), p. 193.

**96.** Two years prior to his death, on 27 March 1885, a sale of paintings and drawings by Philippe Rousseau was held at Drouot's in Paris. Moreau-Nélaton bought lots 1 and 22, De Rothschild lots 3, 6, 7, 10, 16 and 21.

**97.** Lefort, *op. cit.* (note 9), p. 132.

**98.** Weisberg, *op. cit.* (note 29), p. 88: 'A number of his best works are found in Dutch private collections'.

**99.** Hennu, 'Tentoonstelling van Fransche meesters bij Buffa', *De Groene*, 24 March 1923.

**100.** See exh. cat. Laren, *op. cit.* (note 1).

**101.** Hefting, *op. cit.* (note 62), p. 114.

**102.** See Weisberg, *op. cit.* (notes 29 and 67).

**103.** A. Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century* (New Haven 1986), p. 16: 'The proclivity to compromise became the hallmark of French official art. During the Second Empire the administration first sanctioned a watered-down Realism, embodied in the works of artists like Bonvin, Philippe Rousseau, and Volland, and then a watered-down Barbizon school, led by men like Karl Bodmer, Servin, Desbrosses and Harpignies'.

**104.** 'Sur un air connu ils improvisaient des œuvres aimables', F. Bac, *Intimités du Second Empire. Poètes et Artistes* (Paris 1932), pp. 65-68.

**105.** See Weisberg, *op. cit.* (note 29).

# Catalogue

## Dated works

1

**Philippe Rousseau**  
*La chaise de poste; paysage*  
 oil on canvas, 102.2 x 119.4 cm  
 dated: 1841  
 Private Collection

### Provenance

Sale New York (Sotheby's)  
 20.2.1992, lot 3; Galerie Jean-François et  
 Philippe Heim, Paris

### Exhibitions

Paris, Salon 1841, no. 1756

2

**Philippe Rousseau**  
*Un importun*  
 oil on canvas, 97 x 130.5 cm  
 signed and dated: *Ph. Rousseau*  
*1850*  
 Paris, Musée d'Orsay

### Provenance

Commissioned by the French State for  
 2400 francs on 8 January 1850, as *Un  
 chien et des chats*; Paris, Musée du  
 Luxembourg; Paris, Musée du Louvre  
 until 1890

### Exhibitions

Paris, Salon 1850-51, no. 2703; *Le  
 Musée du Luxembourg en 1874*, Paris  
 (Grand Palais) 1974, no. 208

3

**Philippe Rousseau**  
*La recherche de l'absolu*  
 oil on canvas, 130 x 97 cm  
 signed: *Ph. Rousseau [1863]*  
 Nantes, Musée des Beaux-Arts de  
 Nantes (Inv. 1162)

### Exhibitions

Paris, Salon 1863, no. 1631 ('Le singe  
 d'un chimiste a profité de l'absence de  
 son maître pour pénétrer dans le labora-  
 toire et activer, à l'aide d'un soufflet, le  
 feu d'un réchaud sur lequel était posé un  
 vase de verre; le vase éclate et la bête,  
 effrayée par l'explosion, se rejette en  
 arrière, entraînant un fauteuil et divers  
 objets').

### Reproductions

Lithograph by A. Lamy, in *L'Artiste*,  
 1863, t. II, 6e livraison.

### Literature

Castagnary, *Salons*, vol. 1, p. 137; P.  
 Mantz, 'Salon de 1863', *Gazette des  
 Beaux-Arts*, (II) 1863, p. 44.

4

**Philippe Rousseau**  
*Chardin et ses modèles*  
 oil on canvas, 177.5 x 225 cm  
 signed and dated: *Ph. Rousseau 67*  
 Paris, Musée d'Orsay (R.F. 1983-  
 97)

### Exhibitions

Paris, Salon 1867, no. 1318

### Provenance

Fould Collection; Vente Fould, Paris,  
 Galerie Georges Petit, 1888; acquired by  
 Musée du Louvre in 1983

### Literature

Exh. cat. *Chardin and the Still-life  
 Tradition in France*, Cleveland  
 (Cleveland Museum of Art) 1979, p. 88  
 (as lost); exh. cat. *Copier Créer*, Paris  
 (Musée du Louvre) 1993, p. 433

### Remarks

Rousseau owned a watercolour copy after  
 this picture by the Comtesse de  
 Nadaillac. Cf. *Vente Rousseau 1888*, lot  
 45. The central motif is formed by the  
 pastel portrait of Chardin, *Portrait de  
 Chardin aux besicles* (Paris, Musée du  
 Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.  
 25206). An anonymous pastel copy after  
 this self-portrait figured in the *Vente  
 Rousseau 1888* as lot 48.

5

**Philippe Rousseau**  
*Still life with artichokes*  
 oil on canvas, 74.5 x 92.5 cm  
 dated: 1868  
 Private Collection

### Provenance

Sale Amsterdam (Mak van Waay)  
 10.6.1951, lot 251; Sale Amsterdam (P.  
 Brandt) 15.5.1979, lot 265

6

**Philippe Rousseau**  
*Still life with prunes*  
 oil on canvas, 54 x 73 cm  
 signed and dated: *Ph. Rousseau .69*  
 Amsterdam, Stedelijk Museum  
 (Inv. A 563)

### Provenance

Kunsthandel D. A. Hoogendijk,  
 Amsterdam

### Exhibitions

*Vier eeuwen stilleven in Frankrijk*,  
 Rotterdam (Museum Boymans-van  
 Beuningen) 1954, no. 74, fig. 39; *Vier  
 Franse meesters. Bonvin - Ribot - Rousseau  
 - Volland*, Laren (Singer Museum) 1962  
 no. 43

### Literature

J.W. McCoubrey, 'The Revival of  
 Chardin in French Still-life Painting,  
 1850-1870', *The Art Bulletin*, Vol.  
 XLVI, 1964, fig. 17

7

**Philippe Rousseau**  
*The artist's studio*  
 oil on canvas, 113 x 154 cm  
 signed and dated: *Ph. Rousseau '71*,  
 and dedicated to *Madame la  
 Baronne...*  
 Munich, Bernheimer (Inv.  
 5/55774)

### Provenance

Baroness Nathanaël de Rothschild; sale  
 London (Sotheby's) 24.11.1982, lot 50

8

**Philippe Rousseau**  
*Still life with oranges*  
 oil on panel, 45 x 61 cm  
 Signed and dated: *Ph. Rousseau.  
 81.*  
 The Hague, Haags  
 Gemeentemuseum (Inv. 35-  
 1970)

9

**Philippe Rousseau**  
*Nature morte à la pie et au  
 fromage*  
 oil on canvas, 74 x 102 cm  
 signed and dated: *Philippe  
 Rousseau 1883*  
 Beauvais, Musée Départemental  
 de l'Oise (Inv. 90.31)

### Provenance

Sale Amsterdam (Sotheby's) 25.4.1990,  
 lot 57; Galerie Jean-François et Philippe  
 Heim, Paris

### Literature

*Revue du Louvre*, no. 6, 1990, p. 497;  
*Gazette des Beaux-Arts*, no. 1466, March  
 1991 (Chronique des Arts); *Musée dépar-  
 temental*, 1991, p. 30

### Remarks

In 1855 Rousseau showed a work with  
 the same title at the *Exposition universelle*  
 in Paris, which Gautier acclaimed as a  
 'marvel of colour'. Then in 1857 the  
 artist exhibited a work entitled *Fromage à  
 la pie* at the exhibition of the Société  
 Artistique des Bouches-du-Rhône; M.  
 Chaumelin described it as 'conçue dans  
 un style décoratif auquel a répondue une  
 plus grande largeur de touche'. Another  
 version of this theme was displayed at the  
 Salon of 1883 (no. 616), and a study for

it sold as lot 10 at the *Vente Rousseau 1885*.

10

Philippe Rousseau

*Le rat qui s'est retiré du monde*  
oil on canvas, 81 x 100 cm  
dated: 1885

Lyons, Musée des Beaux-Arts  
(Inv. R.F. 447)

*Exhibitions*

Paris, Salon 1885 no. 2144

*Literature*C. Mauclair, *Le Palais Saint-Pierre*, p. 86*Remarks*

The picture illustrates a fable by La Fontaine. Rousseau first exhibited a painting with this subject in 1852, which was shown again at the 1867 Salon. Another version of it figured in the *Vente Rousseau 1856* (lot 5). Decamps illustrated the same fable in oils as well (cf. Sale Paris [Drouot] 24.1.1859, lot 9).

11

Philippe Rousseau

*Les fromages*  
oil on canvas, 86 x 113 cm  
signed and dated: *Ph. Rousseau 86*

Rouen, Musée des Beaux-Arts  
(Inv. 886.7.1)

12

Philippe Rousseau

*Still life with hares*  
oil on canvas, 115.5 x 88.5 cm  
signed and dated: *Ph. Rousseau. 87*  
Amsterdam, Van Gogh Museum.  
Gift of the Friends of the Van  
Gogh Museum  
(Inv. S 441 M/1993)

*Provenance*

Art Gallery Noortman bv, Maastricht

*Undated works*

13

Philippe Rousseau

*The fish market*

oil on panel, 23.8 x 34.6 cm  
signed: *Ph. Rousseau*

London, The Trustees of The  
National Gallery (Inv. 2480)

*Provenance*

Thomas McLean Gallery, London; pre-  
sented by H.L. Forence in 1909;  
transferred from the Tate Gallery in  
1956

*Exhibitions*

*The Realist Tradition, French Painting  
and Drawing, 1830-1900*, Cleveland  
Museum of Art et al. 1980, no. 110

*Remarks*

The figures may have been painted by  
Eugène Isabey. Few comparable works by  
Rousseau are known. In his article of  
1888, Paul Lefort cites other market  
scenes of the 1860s with figures painted  
by Rousseau himself.

14 and 15

Philippe Rousseau

*Le banc aux fleurs*

*La fontaine aux colombes*  
both oil on canvas, 200.7 x 182.9  
cm

signed: *Ph. Rousseau*

Salt Lake City, The Utah  
Museum of Fine Arts, University  
of Utah, Gift Mrs Richard A.  
Hudnut (Inv. 1951.013/14)

*Provenance*

Sale Paris (Collection Mme Eugène  
Roussel) 25/28.3.1912

*Literature*

Exhibition catalogue *Chardin and the  
Still-life Tradition in France*, Cleveland  
(Cleveland Museum of Art) 1979, pp.  
33-34

16

Philippe Rousseau

*A valley*

oil on canvas, 81 x 99.4 cm  
signed: *Ph. Rousseau*

London, The Trustees of The  
National Gallery (Inv. 3296)

*Provenance*

Mrs van Wisselingh sale, 13.4.1928, lot  
41; Francis Howard; in 1936 presented  
by him to the Tate Gallery; transferred to  
the National Gallery in 1956

*Exhibitions*

*The Realist Tradition, French Painting  
and Drawing, 1830-1900*, Cleveland  
Museum of Art et al. 1980, no. 155

17

Philippe Rousseau

*Still life with fruit in brandy*

oil on panel, 58.5 x 45 cm  
signed: *Ph. Rousseau*

Amsterdam, Stedelijk Museum  
(Inv. A 69)

*Provenance*

Possibly *Vente Rousseau 1888*, lot 4; Sale  
Amsterdam (Neuhuys) 8.4.1930, lot 268

*Exhibitions*

*Het stillevens*, Amsterdam (Kunsthandel  
Goudstikker), 1933, no. 268, ill. 60; *Vier  
Franse Meesters. Bonvin - Ribot - Rousseau  
- Volland*, Laren (Singer Museum) 1962,  
no. 41

18

Philippe Rousseau

*'Five o'clock'*

oil on canvas, 56.8 x 86.7 cm  
signed: *Ph. Rousseau*

Reims, Musée des Beaux-Arts

*Provenance*

Acquired by H. Vasnier for 2100 francs  
at the sale of the Merline Collection,  
Paris 1900; presented to the museum in  
1907

*Exhibitions*

*L'Art de recevoir*, Reims, Musée de Reims  
1970; *The Realist Tradition, French  
Painting and Drawing, 1830-1900*, The  
Cleveland Museum of Art et al. 1980,  
no. 115

19

Philippe Rousseau

*Still life with pie*

oil on panel, 44.5 x 55 cm  
signed: *Ph. Rousseau*

Private Collection

*Provenance*

Sale Amsterdam (Mak van Waay)  
25.4.1966, lot 71

20

Philippe Rousseau

*Still life with hyacinth*

oil on canvas, 58.5 x 40 cm  
signed: *Ph. Rousseau*

Rotterdam, Museum Boymans-  
van Beuningen (Cat. 1963 - no.  
2257)

*Exhibitions*

Rotterdam (Museum Boymans) 1932-  
33, no. 45; *Het Stilleven*, Amsterdam  
(Kunsthandel Goudstikker) 1933, no.  
267 fig. 58; *Coll. H. Nijgh, Rotterdam*  
(Museum Boymans) 1941-42, no. 8, fig.  
2b; *Vier eeuwen stilleven in Frankrijk*,  
Rotterdam (Museum Boymans) 1954,  
no. 75; *Vier Franse Meesters. Bonvin -  
Ribot - Rousseau - Volland*, Laren (Singer  
Museum) 1962, no. 51

*Literature*

E. Hardouin - Fugier et al., *French  
Flower Painters of the 19th Century. A  
Dictionary* [ed. P. Mitchell], London  
1989, p.347

21

Philippe Rousseau

*Still life with onions, shallots and  
garlic*

oil on canvas, 61.5 x 46 cm  
Signed: *Ph. Rousseau Cannes*  
Groningen, Groninger Museum,  
R.J. Veendorp Collection on loan  
from Stichting J. B.  
Scholtenfonds (Inv. 1969/47)

*Provenance*

Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen  
Segaar, The Hague

*Exhibitions*

*Vier Franse Meesters. Bonvin - Ribot -  
Rousseau - Volland*, Laren (Singer  
Museum) 1962, no. 53; *Verzameling  
Veendorp*, Groningen 1969, no. 47

*Remarks*

On 18 May 1965 a comparable still life  
with a rope of five onions was sold in  
Amsterdam (Mak van Waay) as lot 451  
(canvas, 45 x 37 cm).

22

Philippe Rousseau

*Still life with ham*

oil on canvas, 73 x 92.1 cm  
Signed and inscribed (on  
envelope): *Monsieur Ph. Rousseau  
/ a Acquigny / Eure; (on news-  
paper): [FI]GARO*  
New York, Metropolitan  
Museum of Art, Wolfe Fund,  
1982. Catharine Lorillard Wolfe  
Collection (1982.320)

23

Philippe Rousseau

*Still life with asparagus*

oil on canvas, 35.6 x 64.8 cm  
signed and inscribed: *A son ami -  
A. Arago*

Cleveland, Cleveland Museum of Art

*Provenance*

Mr and Mrs Noah Butkin, Cleveland

*Exhibitions*

*Chardin and the Still-life Tradition in France*, Cleveland (Cleveland Museum of Art) 1979, no. 26

24

**Philippe Rousseau**

*Still life*

oil on canvas, 98 x 130.5 cm  
signed with monogram on table-cloth

Amsterdam, Van Gogh Museum, permanent loan from Rijksdienst Beeldende Kunst (Inv. S 66 B/1991)

*Provenance*

Sale Vienna (Dorotheum) 13/14.4.1943, lot 115

*Literature*

*Catalogue Aanwinsten/Acquisitions 1986-1991*, Van Gogh Museum, Amsterdam 1991, p. 73 (ill.)

25

**Philippe Rousseau**

*Pêches au vin*

pastel, 73 x 92 cm  
signed: *Ph. Rousseau*  
Amsterdam, Van Gogh Museum (Inv. D 1008 M/1990)

*Provenance*

Possibly *Vente Rousseau* 1888, lot 17;  
Sale Amsterdam (P. Brandt: G. Franssen Collection et al.) 5-8.9.1968, lot 341;  
Art Gallery J. Schlichte Bergen, Amsterdam; Presented to the Van Gogh Museum by N.V. Nederlandse Gasunie in 1990

*Literature*

*Van Gogh Bulletin* 1991/1, n.p. (ill.);  
*Catalogue Aanwinsten/Acquisitions 1986-1991*, Van Gogh Museum, Amsterdam 1991, p. 22 (ill.) and p. 77 (ill.)

*Remarks*

The *jardinière* previously occurred in a still life dated 1869 in the Arnold Hofland Collection, London 1963, and in an undated still life which was with the dealer Noortman in London in 1981. The silver cup also figures in an undated still life with peaches from the former H.E. ten Cate Collection, Almelo, and in a still life with the same theme dated 1886 (sale London, Sotheby's, 4.5.1988, lot 182 [ill.]).

*Works by other artists*

26

**François Bonvin (1816-1887)**

*Still life with drawing instruments and books*

oil on zinc panel, 25 x 36 cm  
signed and dated: *F. Bonvin 1879*  
Amsterdam, Van Gogh Museum (Inv. S431 M/1992)

27

**François Bonvin (1816-1887)**

*Still life with silver cup and basket of strawberries*

oil on canvas, 45.5 x 36 cm  
dated: *1871*  
Amsterdam, Van Gogh Museum (Inv. S 74 B/1991, on loan from Rijksmuseum)

*Exhibitions*

*Vier Franse Meesters. Bonvin - Ribot - Rousseau - Volland*, Laren (Singer Museum) 1962, no. 6

*Literature*

*Catalogue Aanwinsten/Acquisitions 1986-1991*, Van Gogh Museum, Amsterdam 1991, p. 67 (ill.)

28

**Thomas Couture (1815-1879)**

*Le réaliste*, 1865

oil on canvas, 46 x 38.1 cm  
signed: *T.C.*  
Amsterdam, Van Gogh Museum, acquired with the assistance of the Vereniging Rembrandt and the Vincent van Gogh Foundation (Inv. S 387 M/1987)

*Literature*

*Catalogue Aanwinsten/Acquisitions 1986-1991*, Van Gogh Museum, Amsterdam 1991, pp. 22-23 (ill.) and p. 68 (ill.)

29

**Henri Fantin-Latour (1836-1904)**

*Raisin et pomme*

oil on canvas, 32 x 40.5 cm  
signed: *Fantin*  
Amsterdam, Van Gogh Museum, on loan from a private collector (Inv. S 16 B/1990)

*Provenance*

Mrs Edwards; G. Tempelaere, Paris; Ad. Tavernier; Sale Tavernier, Paris, March 1900; J. Russell Buchler; Sale London

(Christie's) 10.3.1906, lot 62; Capt. H. Loeffler, London; Sale London (Christie's) 23.11.1923, lot 189; Sale Utrecht, 9.12.1941, lot 189

*Literature*

Mme Fantin-Latour, *Catalogue de l'Oeuvre Complet de Henri Fantin-Latour*, Paris 1911, no. 2233

30

**Jean-Léon Gérôme (1824-1904)**

*Bust of Philippe Rousseau*

bronze, 62 x 41 x 33 cm  
signed and dedicated on the socle: *A mon ami Rousseau / dernier hommage / J.L. Gérôme*  
Rouen, Musée des Beaux-Arts (Inv. 105)

31

**Vincent van Gogh (attributed to)**

*Still life with bread, glasses and a wine bottle*

oil on canvas, 37.5 x 46 cm  
Amsterdam, Van Gogh Museum, Vincent van Gogh Foundation (Inv. S 191 V/1962)

32

**Théodule Augustin Ribot (1823-1891)**

*Two fish and a jar*

oil on panel, 39 x 57 cm  
Signed: *T. Ribot*  
Amsterdam, Van Gogh Museum, Vincent van Gogh Foundation (Inv. S 272 V/1962)

# Select bibliography

## General

I. Elles, *Das Stilleben in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Zürich 1958.

M. Faré, *La Nature Morte en France. Son histoire et son évolution du XVIIe au XXe siècle*, I, Genève 1962.

Exhibition catalogue *The Second Empire, Art in France under Napoleon III*, Philadelphia (Philadelphia Museum) 1978.

G.P. Weisberg, *The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900*, Cleveland Museum of Art 1980, pp. 183-184.

E. Hardouin-Fugier et.al., *French Flower Painters of the 19th Century. A Dictionary* [ed. P. Mitchell], London 1989.

## Philippe Rousseau

E. Bellier de la Chavignerie and L. Auvray, *Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, 3 vols., Paris 1882-1887, pp. 430-31.

‘Nécrologie - Ph. Rousseau’, *Courrier de l'Art*, 1887, p. 392.

P. Eudel, *L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1887-1888*, Paris 1888.

P. Lefort, ‘Les artistes contemporains: Philippe Rousseau et François Bonvin’, *Gazette des Beaux-Arts*, 2ème pér., t. XXXVII (1888), pp. 132-45.

Exhibition catalogue *Vier Franse Meesters. Bonvin - Ribot - Rousseau - Vollen*, Laren (Singer Museum) 1962.

G.P. Weisberg, ‘Philippe Rousseau and Edwin Landseer in the context of Second Empire animal and still-life imagery’, *Arts Magazine*, 59 (1985), pp. 85-88.

## La Fontaine

A.-M. Bassy, *Les Fables de la Fontaine; quatre siècles d'illustration*, Promodis 1986.

‘La Fontaine et ses illustrateurs’, *La Fontaine, Oeuvres complètes* [ed. J.-P. Collinet], Paris (Gallimard) 1991, pp. LXIII-CXLVIII.

## Chardin and Chardin Revival

E. and J. de Goncourt, *French XVIII Century Painters* [transl. R. Ironside], London 1948.

J.W. McCoubrey, ‘The Revival of Chardin in French Still-life Painting 1850-1870’, *The Art Bulletin*, vol. XLVI, 1964, pp. 39-53.

G. Wildenstein, *Chardin*, Zurich 1963; revised and expanded edition by D. Wildenstein, Oxford 1969.

Exhibition catalogue *Chardin*, Paris-Cleveland-Boston 1979.

G.P. Weisberg & W.S. Talbot, *Chardin and the Still-Life Tradition in France*, Cleveland Museum of Art 1979.

P. Conisbee, *Chardin*, London 1986.

## Other artists

D. Mosbey, Alexandre-Gabriel Decamps, 1803-1860 [Ph.D. dissertation, Harvard University.] 2 vols., New York 1977.

Exhibition catalogue *J.B. Oudry*, Paris (Grand Palais) 1982-83.

# Colophon

This catalogue is published to coincide with the exhibition *Philippe Rousseau, 1816-1887* at the Van Gogh Museum in Amsterdam from 10 September to 14 November 1993.

## Editors

Edwin Becker  
Ineke Middag

## Translation

Andrew Mc Cormick

## General coordination

Aly Noordermeer

## Coordination assistants

Charlotte Biemond  
Dorien Wijstma

## Design

Robert Schaap, Bergeyk

## Printing

Waanders Printers, Zwolle

## Photographs

All photographs have been generally provided by the museums or owners of the works. Other sources have been Phillips, London (fig. 52), Sotheby's London (fig. 5), Sotheby's Monaco (figs. 16, 26 and 56), Sotheby's, New York (fig. 12) and the RKD, The Hague.

## © Copyright 1993

Van Gogh Museum, Amsterdam

## Distribution

Waanders Uitgevers, Zwolle

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek,  
Den Haag

Leeuw, Ronald de

Philippe Rousseau : 1816-1887 / Ronald de Leeuw. – Amsterdam : Van Gogh Museum ; Zwolle : Waanders [distr.]. – Ill. – (19th century masters ; 1). Met tekst in het Nederlands en Engels. – Met lit. opg. ISBN 90-6630-441-3  
NUGI 921/911

Trefw.: Rousseau, Philippe / schilderkunst ; Frankrijk ; geschiedenis ; 19e eeuw.

## Cover illustration

Phillipe Rousseau

*Still life with hyacinth*

Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

## The museum is especially grateful to

Véronique Alemany  
Robert P. Bergman  
François Bergot  
Lucas Bonekamp  
Christopher Brown  
Muriel S. Butkin  
Françoise Cachin  
David M. Carroll  
Alan Chong  
Henry-Claude Cousseau  
Gérard Guillot-Chène  
Philippe Durey  
Jacques Foucart  
Ursula de Goede  
Jean-François Heim  
Philippe Heim  
Robert Noortman  
Hans Kraan  
Véronique Laurent  
John Leighton  
Bruno Meissner  
Charles Moffett  
Stefan van Raay  
Marie-José Salomon  
Gary Tinterow  
Gabriel P. Weisberg

Rijksmuseum, Amsterdam  
Stedelijk Museum, Amsterdam  
Musée Départemental de l'Oise, Beauvais  
Cleveland Museum of Art, Cleveland  
Haags Gemeentemuseum, The Hague  
Rijksdienst Beeldende Kunst, The Hague  
Groninger Museum, Groningen  
Musée des Beaux-Arts, Lyons  
National Gallery, London  
The Metropolitan Museum, New York  
Musée d'Orsay, Paris  
Kunsthandel Bernheimer, Munich  
Musée des Beaux-Arts, Nantes  
Musée des Beaux-Arts, Reims  
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam  
Musée des Beaux-Arts, Rouen  
Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City

All private lenders who wish to remain anonymous

# *19th-century Masters*

Naast aandacht voor Van Gogh en zijn tijdgenoten, richt het Van Gogh Museum zich ook in bredere zin op de internationale kunst uit de periode 1840-1914. Het presenteren van de serie '19de-eeuwse Meesters' past in deze opzet. Geen van deze kunstenaars wordt tot de grote meesters van de 19de eeuw gerekend, maar zij speelden elk op een eigen wijze een markante rol in het artistieke milieus van die tijd. Bovendien is hun oeuvre na hun dood niet of nauwelijks in monografische tentoonstellingen aan het publiek getoond. Met een selectie van de belangrijkste werken wordt een zo afgerond mogelijk beeld van deze kunstenaars geboden. Op deze manier krijgen hun werken de aandacht die ze verdienen en wordt tevens een completer beeld van de verschillende kunststromingen in de 19de eeuw gegeven.

*In deze serie verschijnen:*

1 Philippe Rousseau

2 Louis Welden Hawkins

3 Félix Bracquemond

4 Georges de Feure

While focusing on Van Gogh and his contemporaries, the Van Gogh Museum also takes a wider interest in international art from the period 1840-1914. Presenting the series of '19th-century Masters' conforms with this aim. Neither artist is regarded as a great master of the 19th century, but each in his own way played a striking role in the artistic milieu of the time. Since their death, their work has hardly if ever been shown to the public in solo exhibitions. With a selection from their most important work, the Van Gogh Museum aims to provide the most complete picture possible of these artists. In this way their work receives the attention it deserves and a more complete picture is given of the different artistic trends in the 19th century.

*In the same series:*

1 Philippe Rousseau

2 Louis Welden Hawkins

3 Félix Bracquemond

4 Georges de Feure



**Van Gogh Museum** Amsterdam

**Waanders Uitgevers** Zwolle

ISBN 90-6630-441-3



9 789066 304413